

Idealul estetic este mai general decât cel artistic, el poate interesa orice om, pentru că frumosul există nu numai în artă și prin artă, ci și dincolo de aceasta: în societate, în natură, în industrie. În această situație, idealul estetic reprezintă o totalitate de idei și reprezentări despre frumusețe sau opusul acesteia, este un model a ceea ce ar trebui să fie, al celui mai înalt grad de desăvârșire care poate fi atins și perceput de om despre comic sau tragic, sublim, monumental sau grotesc etc. Fiind de ordinul generalului, idealul estetic primește puternice influențe din partea societății în ansamblu, el este în relație cu toate transformările care au loc în societate, inclusiv în știință și în tehnologie. Există puncte de vedere care pun semnul egalității între conținutul idealului estetic și cel artistic.

218.000

ISBN 973-7094-55-8

MIHAI PĂSTRĂGUȘ ■ ESTETICA ÎN AMFITEATRU

Mihai PĂSTRĂGUȘ

ESTETICA ÎN AMFITEATRU



PERFORMANTICA

Cuprins

Profață	3
Capitolul I	7
OBIECTUL SI PROBLEMATICA ESTETICII	7
1. Specificul și originea esteticii	7
2. Metodele în estetică	10
3. Relația dintre estetică și alte discipline	12
4. Idealul și gustul estetic	13
A. Contemplația estetică	16
B. Judecata estetică și judecata de valoare	19
Capitolul II	28
DIN ISTORIA ESTETICII	28
1. Antichitatea	28
2. Evul Mediu European	34
3. Renașterea și epoca modernă	38
4. Estetica în epoca Iluminismului	44
5. Estetica în etapa postmodernă	57
Capitolul III	61
CATEGORIILE ESTETICII	61
1. Categori esteticce specifice vizualității	65
2. Frumosul	68
3. Moduri de existență ale frumosului	73
A. Frumosul în natură	77
B. Frumosul în arte	82
C. Frumosul social	84
D. Frumosul industrial	88

E. Principii de creație și analiză a frumosului	94
4. Categoria estetică de comic	104
5. Tragicul ca fenomen social	114
6. Conceptul estetic de sublim	119
7. Categoria estetică de monumental	125
Capitolul IV	128
GNOSEOLOGIA ARTEI	128
1. Modalități de cunoaștere artistică	129
2. Imaginea artistică	133
3. Iluzie și adevăr în artă	146
4. Categoria estetică de formă	154
5. Categoria estetică de culoare	161
6. Categoria estetică a decorativului	167
Capitolul V	171
CREAȚIA ARTISTICĂ	171
1. Interpretări în estetica creației artistice	171
2. Mitul și metafora în actul creației artistice	173
3. Facultățile spiritului uman în actul de creație	180
4. Opera de artă	185
5. Concepția estetică de stil	188
BIBLIOGRAFIE	199

Capitolul I

OBIECTUL SI PROBLEMATICA ESTETICII

1. Specificul și originea esteticii

Noțiunea de estetică desemnează numele unei discipline de tip filosofic, relativ tinere, istoricește apărută la sfârșitul antichității europene. Primul care a sesizat această nouă zonă a spiritului fost Platon, mai târziu discipolul său, Aristotel, i-a definit domeniul, iar numele de estetică a fost atribuit mult mai târziu, în secolul XVIII de către Alexander Baumgarten. Acesta a plecat de la distincția tradițională între *noeta*, prin care desemna fapte de inteligență în filosofia sa și *aistheta*, prin care desemna fapte de sensibilitate. În lucrarea sa *Meditationes*, apoi în opera sa extinsă *Aesthetica*, partea I-a și partea a II-a, autorul utilizează aceste distincții într-o perspectivă leibniziană. El vedea astfel în *aistheta* un domeniu de fapte și de cunoștințe din zona senzorialului care alcătuiau o zonă gnoseologică bine conturată. Imaginile artei vor face parte din acest tip de cunoștințe prin caracterul lor concret și sensibil. Pe de altă parte, Baumgarten înțelege prin estetică și o știință filosofică ce va deveni posibilă într-o perspectivă când filosofia va dobândi mijloace științifice pentru analiza artei. S-a format, așadar, un termen nou pentru a desemna o nouă disciplină care va avea ca obiect studiul filosofic și științific al artei și frumosului.

Baumgarten era conștient că prin această separație între faptele de inteligență și cele de afectivitate vor apărea anumite probleme. De aceea, Baumgarten separă explicit estetica de o serie de domenii, care până atunci au jucat locul de estetică, astfel:

▪ *de arta însăși*, în aceea că arta este considerată o activitate practică, iar estetica este o reflecție asupra acestei practici și asupra operelor rezultate din practica artistică,

▪ *de didactica artelor și literaturii*, în special de numeroasele arte poetice, prin aceea că estetica nu dă precepte și nu are ca scop să formeze poeți și artiști, deși acestora le poate da cunoștințe profitabile;

▪ *de critica de artă* și implicit de axiologie, care a apărut mai târziu, prin faptul că aceasta își propune să aprecieze operele literare și artistice și să construiască judecăți de valoare, chiar dacă estetica este descriptivă, obiectivă și analitică;

▪ *de psihologie*, în sensul că esteticianul face analiza sentimentelor estetice, a dispozițiilor afective ale artistului și a reacțiilor contemplatorului (receptorului), însă estetica se restrânge la ceea ce înseamnă arta și sentimentul frumosului;

▪ *de morală*, în sensul că deși arta are și o finalitate morală, valorile estetice au o independență de morală, iar arta oricât ar fi de morală nu se confundă cu morala și nu există pentru a face concurență moralei în zona sa de influență. Artele pot contribui la ridicarea morală a omului, dar artele și estetica nu urmăresc numai agrementul senzorial sau senzual.

Estetica a cunoscut în existența sa și o evoluție, atât pe domeniul istoriei cât și pe domeniul conținutului. Pe domeniul istoriei, estetica a parcurs aceleași etape istorice pe care le-a parcurs și filosofia și acestea vor fi analizate în esența lor într-o altă parte a acestei lucrări. În ceea ce privește conținutul, epoca actuală l-a completat pe Baumgarten, adăugând la distincțiile sale și pe cea de istoria artei, însă estetica nu este interesată special de temporalitatea în sine a artei, decât într-o mică măsură. Istoria artei situează faptele (opere, artiști, curente, școli) în spațiu și în timp, dar estetica prin caracterul său conceptual se îndepărtează de faptele istorice, luând numai ceea ce este esențial din acestea. Evoluția cea mai importantă s-a simțit în ce privește denumirea însăși a obiectului esteticii, în aceea că, de la apariția sa, care

după cum am văzut este marcată prin Poetica lui Aristotel, s-a lărgit, diversificat, îmbogățit și precizat.

În zilele noastre noțiunea de frumos s-a scindat, am putea spune dramatic. Într-un caz se vorbește de frumos ca ideal, distinct de sublim și aici studiul frumosului nu este decât o parte a unui studiu mai vast - acela al esențelor, numite și categorii - frumos, sublim, dragut, grațios, poetic, tragic, comic, dramatic, pitoresc etc.

Azi însă, se mai poate vorbi și de un suport pozitiv al frumosului, de fapte obiectiv constatabile prin care se manifestă "esențele".

Mai există însă, nu trebuie uitat, și punctul de vedere kantian prin care estetica este definită drept studiul judecăților de gust. Definiția kantiană, deși restrictivă și contestată de către o serie de analiști, a deschis totuși un câmp larg de studiu a cărui importanță devine tot mai mare la ora actuală. Dar definiția lui Kant, oricât ar fi de interesantă, este deficitară pentru că refuză esteticii posibilitatea de a fi asimilată cu știința, pur și simplu din cauza caracterului său afectiv și subiectiv asupra artei. Dar la acest argument vine contra argumentul lui Paul Souriau: "Nu i se cere unui fizician să vorbească călduros despre căldură". Și de fapt, oare toate aprecierile asupra artei sunt ele subiective? Curentul provocat de Kant s-a întors împotriva sa. Kant aprecia însă că judecata estetică este o judecată fără concept, ori studiile moderne au arătat că în fapt și conceptele intervin desul de des în reacțiile asupra artei și chiar în creația artistică. Într-un timp au apărut și alte orientări, plecate tot de la Kant, prin care se încearcă simultan noi linii de gândire; una din acestea încearcă să explice dacă estetica poate avea un obiect propriu pozitiv - constatabil de cercetare. În acest context au apărut poziții care nu se știe exact în ce domeniu se situează, dar contestă vehement existența unui obiect propriu de cercetare al esteticii.

Pentru toate acestea și din aceste tendințe s-a încercat a i se da esteticii o definiție mai largă, care să integreze în același timp natura și arta ca știință a formelor. Faptul formal este un efect, un

fapt pozitiv, susceptibil de cunosințe științifice, distinct de faptul psihologic, sociologic etc. și utilizează filosofia artei printr-o metodă oarecare (structuralistă, fenomenologică, pozitivistă etc.).

2. Metodele în estetică

Încă de la început trebuie să precizăm că metodele în estetică nu se confundă cu metodele în artă. Metodologia esteticii cuprinde două categorii de metode, în mare, ce se deosebesc după perioada când au apărut, și aici am putea vorbi de metode tradiționale și metode moderne. Din prima categorie vom menționa: inducția, deducția, analiza, sinteza, comparația și generalizarea, adaptate firește specificului acestui domeniu de cercetare. Pe lângă acestea mai adăugăm și metoda *impresionistă* (subiectivă) care pornește de la ideea că opera de artă este o realitate a conștiinței și încearcă să o descrie așa cum apare ea conștiinței contemplatorului, făcând figură aparte în coordonatele sale "obiective și materiale". Asemănătoare acesteia mai poate fi luată în seamă și metoda *intropatiei* (Einfühlung) ce preconizează transpunerea simpatiei creatorului în însuși miezul operei de artă și analiza acesteia din interior. Printre adepții acestei metode se numără Theodor Lipps, J.Volkelt, K.Gross, W.Worringer și W.Wundt. Tot din prima categorie de metode amintim și pe cea obiectivă, care preconizează studierea obiectului estetic fără a ține seama de oglindirea lui în conștiință, deci în mod strict obiectiv.

Dintre metodele moderne vom menționa în mod special pe cea *experimentală*, fondată de Gustav Fechner, care în lucrările sale a studiat felul în care se pot stabili legi și principii estetice pornind de la experiențe și texte psihologice. Metoda sa a constituit o noutate față de excesele speculative și metafizice ale esteticienilor de la finele secolului XIX. Între metodele moderne, estetica mai folosește și alte metode:

Metoda sociologică. Aceasta pleacă de la cerința de a cunoaște implicațiile operelor de artă asupra diferitelor categorii de public și este socotită o metodă deosebit de utilă, mai cu

seamă în orientarea procesului de creație și în opera de difuzare a artei.

Metoda informațională, care a creat și o estetică informațională, mult comentată în ultimul timp. Aceasta urmărește analiza operelor de artă considerate drept stări estetice sub aspectul cantității de informații pe care le transmit prin metode cantitative. Această metodă are drept corolar crearea de opere artificiale, prin estetica generativă, cu ajutorul calculatoarelor.

Metoda psihanalitică, elaborată de S.Freud, dezvoltată de K.Jung, preconizează explicarea operelor de artă pe baza înruderii dintre produsele psihice cu valoare individuală (visul) cu cele de valoare cultural - generală (mituri, basme, legende etc.). Conform părerii psihanalizatorilor, geneza operelor de artă rezidă în activitatea inconștientă și irațională a artistului, ce determină la rândul său o activitate subconștientă similară în psihicul receptorului.

Metoda fenomenologică, una din cele mai răspândite și cultivate metode din estetica contemporană, inițiată de Edmund Husserl, Moritz Geiger, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne urmărește înțelegerea operei de artă prin intermediul intuiției fenomenologice. Adepții esteticii fenomenologice s-au preocupat de studiul experienței estetice, de descrierea straturilor esențiale ale operei de artă, de Eidosul ca pură intenționalitate.

Metoda structuralistă, fondată de F.de Saussure, Cl.Levy-Strauss și continuată de L.Goldmann, U.Eco, R.Barthes ș.a. vizează cercetarea operei de artă considerată drept ansamblu, totalitate și sistem de relații ale elementelor componente.

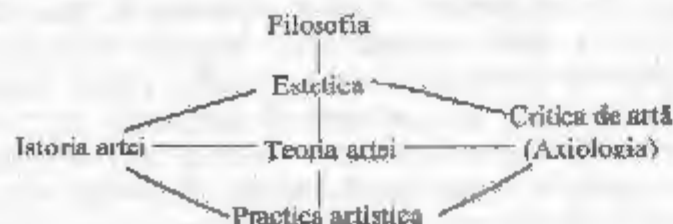
După cum se constată, potrivit celor relatate până aici, secolul XX a fost martorul unor extreme diversificări metodologice în cercetarea estetică. Estetica zilelor noastre cercetează atitudinea estetică, atât a creatorilor cât și a receptorilor, ca o estetică cuprinsă în procesul activ al ființării umane, al percepției frumosului din natură și din viața socială, dar mai cu seamă ea cercetează nelimitatul câmp al creației artistice și al teoriilor legate de artă. Estetica nu se rezumă numai

la studierea și interpretarea artei, care ocupă totuși locul central în preocupările esteticienilor, ci include, alături de aceasta și esteticul din afara artei, numit și esteticul de dincolo de artă, frumosul din natură și din creația industrială.

Estetica, așadar, se definește drept disciplina filosofică ce studiază esența și particularitățile acelei atitudini umane față de realitate, caracterizată prin valorizarea intenției artiștilor de a da expresie acelor formule de artă care se potrivesc cel mai bine timpului nostru, prin contemplarea operelor de artă.

3. Relația dintre estetică și alte discipline

Că disciplină desprinsă din sistemul filosofic, estetica este o disciplină de gen filosofic, înrudită puternic cu filosofia, dar autonomă ca obiect și metodă. În definirea esteticii și a domeniului său de cercetare s-au evidențiat două orientări distincte. Unii, cum este cazul cu filosoful german Hegel, reduc această disciplină la rolul de știință a artei, excluzând din sfera sa frumosul natural. Așa se face că monumentală Estetică a lui Hegel este un amestec dintre intențiile esteticii elaborate de Baumgarten și Kant și achizițiile de teorie a artei existente la nivelul timpului său. Alți gânditori, între care în primul rând I. Kant, socotesc estetica drept o filosofie a frumosului, în orice domeniu s-ar manifesta acesta. Și noi o socotim ca fiind cea mai adecvată definiție a Esteticii. Pe acest teren putem spune că între estetică și științele artei există relații de strânsă colaborare și nu de subordonare. Propunem o schemă de relație între estetică și disciplinele apropiate cu care aceasta colaborează.



Estetica nu poate elabora legi și categorii în absența datelor oferite de practica artistică și de disciplinele particulare ale artei, după cum acestea sunt lipsite de orizont fără aportul esteticii generale.

Dacă estetica își "subordonează" disciplinele enumerate mai sus, ea însăși este la rândul ei subordonată filosofiei în care-și are rădăcinile pentru că, în esență, este o concepție generală asupra unei componente a realității - realitatea artistică - și o posibilitate de a circumscrie propriul său domeniu de investigare în raport cu celelalte forme ale conștiinței sociale: știință, morală, religie etc.

Alături de disciplinele în care ne-am referit mai sus, de imediată vecinătate, estetica se află în strânse legături și cu alte discipline, care concurează la explicarea unor probleme specifice domeniului său, cum ar fi: etica, psihologia, sociologia, religia, științele în ansamblul lor.

O relație specială, puternic marcată în zilele noastre, este aceea dintre estetică, arte și științele contemporane. Științele influențează puternic conținutul ideatic, formele de expresie artistică, tiparele după care evoluează artele contemporane, în maniere specifice proprii fiecărei arte.

4. Idealul și gustul estetic

Idealul estetic, prezent în conștiința fiecărui artist, conștient sau mai puțin conștient, precum și în conștiința fiecărui om ca posibil subiect receptor, poate fi înțeles în mai multe accepțiuni: în primul rând ca o proiecție imaginară a unor tendințe, a unor intenții de creație pe care artistul le are în vedere în practica artistică. Idealul este o formă de punere în valoare a capacități umane de simțire și de intuire a unor realități încă neexprimate, de adecvare a intențiilor sale la realitate. În acest caz idealul apare ca o capacitate de a acționa pornind din scop. Idealul nu este rupt de realitate, el se desprinde din realitate și se prefigurează ca o nouă realitate. Cunoscutul filosof francez L. Lavelle considera că "orice ideal ca ideal există și el într-o anumită măsură, el există în

ansamblul existentului în raport cu celălalt aspect al acestuia, care se numește realul, la fel ca existentul dorit față de existentul dat - (79, p. 294). Avându-și, așadar rădăcina în activitatea practică, idealul este și rezultatul unui proces de adaptare a omului la realitate, este și un model pe care omul își propune să-l urmeze în viața sa cotidiană. În această ipostază idealul, oricare ar fi el, are și calitatea de a fi o valoare în stare potențială, dar care numai în anumite condiții se actualizează. Kant considera că idealul este reprezentarea unei ființe particulare adecvate unei idei și în această postură el frizează un adevăr, un adevăr care totuși se deosebește de adevăr, este o valoare, dar în alt sens este doar modelul ei.

În discuția despre ideal am putea focaliza atenția pe o formă de manifestare a idealului social, ca ideal generic -idealul estetic-, dar și acesta la rândul său trebuie corelat cu idealul artistic. Orice om, dar mai ales orice artist își raportează existența sa la mai multe idealuri: morale, filosofice, estetice, artistice, religioase, politice etc.

Idealul estetic este mai general decât cel artistic, el poate interesa orice om, pentru că frumosul există nu numai în artă și prin artă, ci și dincolo de aceasta: în societate, în natură, în industrie. În această situație idealul estetic reprezintă o totalitate de idei și reprezentări despre frumusețe sau opusul acesteia, este un model a ceea ce ar trebui să fie, al celui mai înalt grad de desăvârșire care poate fi atins și perceput de om despre comic sau tragic, sublim, monumental sau grotesc etc. Fiind de ordinul generalului, idealul estetic primește puternice influențe din partea societății în ansamblu, el este în relație cu toate transformările care au loc în societate, inclusiv în știință și în tehnologie. Există puncte de vedere care pun semnul egalității între conținutul idealului estetic și cel artistic. Există, fără îndoială, asemănări, dar există și mari diferențe. Pe când idealul estetic este de ordinul generalului și poate fi împărtășit atât de artiști cât și de neartiști, idealul artistic, îmbracă forme particulare pentru fiecare artă în parte. Într-un fel se va manifesta, de exemplu, romantismul sau

simbolismul în poezie, altfel în arhitectură, altfel în muzică. Artiștii acestor domenii vor înțelege și practica diferențiat conținutul idealului estetic, pentru că la nivelul artei se operează cu valori și experiențe proprii acesteia. În mod corespunzător există și un gust estetic care își are rădăcina în idealul estetic. *Gustul estetic* poate fi privit, din punct de vedere psihologic ca o reacție spontană și cvasireflexă, exprimând plăcerea sau neplăcerea estetică în fața unei opere de artă sau a realității. Ca o componentă a *atitudinii estetice*, gustul estetic, ține așadar, de psihologia socială, de aceea el cunoaște o evoluție istorică după epoci și curenți în istorie, el este și conceput determinat istoricește de un anumit mediu, grad de cultură, sex, persoană, vârstă, clasă socială, religie și chiar rasa umană. De aceea se poate spune că nu există norme de gust, ci, cel mult, criterii generale pe care fiecare persoană și le poate administra după anumite preferințe și împrejurări. Binecunoscutul critic de artă francez din secolul XIX, S.Beuve, considera gustul mai mult sau mai puțin ca o facultate a selecției clare și perfecte, ca o extragere a elementelor frumosului, iar Edmund Burke considera gustul ca o facultate a minții ce formează judecata asupra operelor de imaginație. În general esteticienii au considerat că gustul estetic este greu de definit dar și mai greu de educat, de aceea unii consideră că gustul este o predispoziție naturală care poate fi sporit prin experiență, prin libertatea naturii și prin libertatea socială. Critica de artă în educația gustului are un rol foarte important mai ales în direcționarea și formarea criteriilor de gust. Shaftesbury spunea că prin gentleman înțelege pe acei cărora un bun geniu natural sau forța unei bune educații le-a dat simțământul a ceea ce este în mod natural grațios sau ademenitor. Pe acest temel gustul estetic poate forma o morală frumoasă, dar și un suflet frumos și nobil. În această ipostază gustul estetic este o formă de atitudine estetică cultivată pentru valorile artei.

Atât idealul cât și gustul estetic fac parte din atitudinea estetică.

Atitudinea estetică este reacția pe care o are subiectul față de un obiect, fenomen, sau eveniment al realității privit după criterii estetice (dacă corespunde unor standarde despre ceea ce cred oamenii că e frumos sau urât). Această atitudine este foarte diferențiată de la subiect la subiect, dar diferența cea mai tranșantă care se cuvine a fi subliniată mai curând este cea dintre artist și subiectul ca simplu receptor. Ambii subiecți percep realitatea prin propria experiență. Artistul ia atitudine în primul rând prin experiența sa de creator. El transformă această realitate, pe când subiectul nespecialist ia atitudine față de realitate prin experiența sa de contemplator. Și unul și altul reacționează în baza unui ideal și gust estetic format spontan sau educat, dar nedefinitiv, prin actul de sculptură. Și unul și altul recurg la judecata de gust, căreia I. Kant îi atribuia un caracter contemplativ sub denumiri ca: distanță psihică, atitudine, punct de vedere, situație, stare, experiență estetică. În această fază a discuției problemei, atitudinea estetică cere clarificarea a două concepții de bază: contemplația estetică și judecata de gust.

A. Contemplația estetică

Se numește *contemplație* atitudinea sau activitatea spirituală în care subiectul întâlnind un obiect se absoarbe în întregime în imaginea acestuia, într-o adâncă considerație (apreciere) și tinde a o prelungi la nesfârșit cu un fel de fericire cu aparență exterioară de liniște și imobilitate.

La gânditorii greci contemplația avea numele de *theoria* (cu derivatul său *theoretikos*) care nu excludea ideea unei activități intens intelectuale, în special științifică. Când Anaxagoras, după cum remarcă Diogene Laertius, spunea că "ceea ce face viața prețioasă, este puterea de a contempla cerul, soarele și luna", dădea cea mai reușită definiție a contemplației din perioada antichității. În context se arată clar că pentru filosof contemplația implică cunoașterea și pătrunderea lucrurilor naturale. La Aristotel, care opune viața activă vieții contemplative, exercitiul intelectului activ este subînțeles în viața

contemplativă; la Platon și în neoplatonism, contemplația Ideilor este cheia cunoașterii (anamneza).

În cursul evului mediu creștin, teologia mistică a dezvoltat mult teoria contemplației, de o manieră în care esteticianul nu poate fi dezinteresat, pentru că speculația teologilor pe acest subiect nu poate să nu exercite și o influență pozitivă asupra esteticii. Pentru școala mistică a Sf. Victor, contemplația este un stadiu al dezvoltării dialectice a dragostei mistice. În această dialectică, stadiul inferior al contemplației coincide cu cel de meditație, iar stadiul superior este cel în care se obține extazul și încântarea, beatitudinea. Este de reținut că în contemplarea mistică, oricare ar fi ea, activitatea simțurilor este total abolită, în timp ce pentru contemplațiile moderne (la Baumgarten) contemplarea se adresează simțurilor. Acesta vede în contemplația estetică o percepție confuză care se opune cunoașterii raționale. Filosoful pesimist Schopenhauer transportă ideea de contemplație din filosofie, unde o consideră ca pe o formă de salvare a spiritului, în artă, oferind-o sub forma unui concept rafinat de plăcere estetică, un substitut binevenit pentru "viața contemplativă".

În teoria Einfühlung-lui contemplația estetică are o natură și o structură specifică: subiectul contemplator se proiectează prin gândire și simțire în obiectul contemplației sale și ia un fel de cunoaștere prin interior, care potrivit acestei teorii, caracterizează atitudinea estetică.

Numeroși teoreticieni fac din contemplație faptul estetic prin excelență. Astfel, Victor Basch într-un articol, Problema cheie a esteticii, susține că "numai studiul contemplației și nu cel al artistului va trebui să servească drept bază teoriei estetice, căci contemplația este un fapt universal, în timp ce artistul este o ființă de excepție, deci un caz particular." (132, p. 473)

Se mai semnalează și controverse care au dat accepțiuni pasive stării de contemplație. Unii consideră contemplația ca un fel de plăcere în repaus în care gândirea se absoarbe în propriul obiect al contemplației. Alții, dimpotrivă, insistă pe starea de

contemplație ca un comportament cu o extremă bogăție de conținut și ca un fel de receptivitate a gândirii (L. Pareyson și Henri Delacroix). Se pot inventaria printre problemele esteticii și aceea de a ști până la ce punct sau stadiu se pot pune în opoziție atitudinea artistului cu cea a contemplatorului, mai precis, ce rol poate juca contemplația estetică în creația artistică. Cei o că artiști pot da roluri diferite contemplației în creațiile artistice. Un pictor, când vede un peisaj din natură sau artă, se poate inspira din acesta cercetându-i mai mult aspectele tehnice, pe când un neartist trăiește efectele de surpriză ca ecou al imaginii vizate în starea sa de conștiință. Deci, fiecare contemplă în felul său. Dar se mai remarcă și o altă categorie de probleme: distingerea diferenței dintre contemplație și admirație. Se poate considera că în orice contemplație intervine totdeauna, mai mult sau mai puțin, și fapte de admirație, în timp ce admirația nu poate fi și contemplativă. Deci se poate considera că noțiunea de contemplație implică totdeauna, mai mult sau mai puțin, intervenția duratei și a intensității.

Pe de altă parte, se mai poate pune și problema de a ști dacă stările de contemplație sunt de același tip atunci când obiectul lor este o operă de artă sau un spectacol al naturii. Pe acest temei I. Kant a separat sublimul în *matematic* și *dinamic*. Contemplația naturii este, dacă nu mai bogată în conținut, cel puțin mai complexă decât contemplația unei opere de artă. Aproape totdeauna, remarcă J.M. Goyau în *Problemele esteticii contemporane*, contemplația naturii are loc într-un ansamblu de circumstanțe complexe și provoacă o stare de trăire biologică, în primul rând, și apoi apare contemplația estetică. Într-un poem, datele vizuale sunt foarte vagi, iar evocarea este fondată pe senzații organice menite să pună în valoare prospețimea, liniștea și pacea. Spațiul contemplației naturii pe care poetul vrea să-l dea ca program vital comportă, evident, un sentiment de fericire organică. Pe de altă parte însă, descrierile poetice ale naturii comportă un fel de alunecare, mai mult sau mai puțin, spre spiritual, chiar spre sacru.

În contemplarea unei opere de artă factorii regăsiți în natură nu mai au nici prezență și nici rol. Este o problemă delicată de știut până la ce punct într-o astfel de contemplare, printr-un fel de transcendență a persoanei stabilim o uniune între artistul creator și spectatorul sau contemplatorul opereii sale. Spectatorul cu o cultură modestă, în contemplația unui tablou va înțelege mai puțin din creația artistului. Spectatorul foarte cultivat va înțelege mult mai mult, dar va fi și în situația de a-i lipsi spontaneitatea contemplării opereii, el fiind cunoscător va putea fi și un critic, care nu de puține ori prin observațiile sale tehnice se va putea îndepărta de artist. În relație cu contemplarea se află și *judicata estetică* pe care I. Kant, așa cum am remarcat anterior, o considera tot o formă de contemplație, dar ca una activ intelectuală și apriorică.

B. Judecata estetică și judecata de valoare

Repunerea în discuție și analiză a unei astfel de probleme are atât o finalitate teoretică, cât și una practică. Disocierile pe care le încercăm vor fi utile nu numai esteticienilor și criticilor de artă, ci și altor specialiști sau marelui public, în măsura în care aceștia vor să se bucure de valorile artei și să le ia ca repere fundamentale în actul de educație și formare al unei gândiri moderne. Trebuie reținut încă de la început, că nici un sistem sau tratat de estetică nu poate ocoli această problemă. Analiza ar fi mai săracă și chiar fără noimă dacă am ocoli din intenție sau necunoaștere istoria modernă a problemei, care și ea, la randu-i, are rădăcini mai vechi.

Un prim aspect care se cere înainte de orice alte considerații clarificat, este cel cu privire la *judecată* și apoi la *judecata estetică*, mai exact judecata în estetică. În sens general estetica utilizează termenul de judecată în toate accepțiunile filosofice și psihologice în care se desemnează o luare de poziție de către gândire asupra unei relații sau raport. Din acest raport însă, se desprind trei sensuri: a) facultate de a gândi și a concepe o relație, cât și de a afirma sau nega ceva despre ceva în această relație; b) un act mental prin care se operează această relație; c) rezultatul

acestui act, adică fraza formulată verbal pe care o exprimă actul gândirii.

În sens general judecățile de valoare sunt considerate în genere acele judecăți care au un caracter normativ, în sensul că aprobă sau dezaprobă ceea ce ele apreciază în domeniul estetic, moral sau logic. Estetica utilizează toate aceste tipuri de judecăți, inclusiv pe cele neutre, dar încă de la constituirea sa, estetica și-a orientat atenția specială spre judecățile de valoare ca fiind cele mai utile în sfera sa de acțiune. Ele sunt socotite și cele mai importante, în primul rând pentru faptul că formulează aprecieri asupra produselor creației artistice, operelor de artă, spectacolelor din natură și societate etc., aprecieri care servesc la identificarea și punerea în circulație a valorilor artistice.

Marea problemă însă s-a ivit în legătură cu caracterul lor particular, relativ la subiectivitatea aprecierii și la pretenția acesteia de a avea acces la universalitate, deci de a fi simultan subiective și universal-necesare pentru toți indivizii. Estetica modernă, inaugurată de Alexander Baumgarten, încă de la debut a considerat acest tip de judecată, ca judecată de gust, de plăcere sau neplăcere față de obiectul reflectat, însă la acea epocă în loc de a analiza noțiunea de frumos pentru el însuși, cu toate semnificațiile sale semantice, suntem plasați pe un punct de vedere al spectatorului sau al auditorului și obligați să ne punem problema ce determină în noi senzația de frumos? Obiectul, calitățile sale, educația noastră, un ceva preexistent de tipul Wertgefühl?

Analiza acestei probleme s-a distribuit spontan pe două direcții: a) pe una a *idealismului intelectual*; b) a unui *realism empirist*, poziții care s-au dovedit până la urmă complementare și chiar cu trecere din una în alta. În prima orientare, idealismul intelectual, s-au înscris un Leibniz, Baumgarten și mai târziu Immanuel Kant. Pe cealaltă poziție, realismul empirist, s-au plasat alți gânditori, nu mai puțin celebri, care reduceau frumosul – obiectul judecății estetice – la sentimentul sau senzația de plăcere fizică. Abatele Dubos, în 1719, considera că judecata de

gust nu depinde de rațiune, deși aceasta are și o componentă universală. El declara că toți oamenii sunt apleși să judece versurile și tablourile, pentru că toți oamenii sunt sensibili și că efectul versurilor și al tablourilor cad sub sentimente. Acest curent este mai prezent în empirismul englez, acolo unde lordul Kames, D. Hume, Fr. Hutcheson și Ed. Burke se întrec în retorica judecăților estetice de tip empirist senzualist, și care, orice s-ar spune, au avut o puternică influență, prin psihologie, asupra lui I. Kant. Dintre aceștia, poziția cea mai emblematică a avut-o D. Hume, cu acel faimos exemplu din escul său „Despre norma gustului” în care, Sancho Panza, celebrul erou din opera lui Cervantes, Don Quijote, cuvântează despre două rude ale sale că, dintr-o înghiptură de vin, fiind probabil foarte buni venologi, au pus în evidență două puncte de vedere în judecata de gust, fără să fie deloc specialiști în degustări sau abili teoreticieni ai gustului estetic. Și apoi, cum ne spune Gerard Genette, care a comentat pe larg acest exemplu în cartea sa „Relația estetică”, „că și gustul de fier sau de piele, gustul de fragă sau piatră de pușcă se dorește a fi o observație oricât de puțin verificabilă, dar la urma urmei, când majoritatea muritorilor se apleacă asupra unui pahar de vin, cel mai adesea nu-i pentru a-i ghici proveniența, și nici doar pentru a analiza un buchet sau o savoare, ci pur și simplu, cum spune cântecul, pentru a ști dacă vinul este bun, adică dacă place” (56, p.70), în planul nostru cât de reală este valoarea estetică și cât ne putem bucura de însușirile ei, fie și prin normele de gust.

De aici rezultă, deocamdată printr-o simplă intuiție, că subiectivul prevalează asupra obiectivului, indiferent ce e acesta, adică în ce ipostază se prezintă. De aceea, punctul de vedere al apriorismului kantian merită adâncit în explicații și preluat în sens.

La I. Kant judecata de gust este estetică și se referă la faptul că ea nu este în primul rând o judecată logică de cunoaștere, ci o judecată al cărui principiu determinant nu poate fi decât cel subiectiv. Acest principiu determinant nu este altceva decât un sentiment de plăcere sau neplăcere pe care îl încercă subiectul în

relație cu un obiect sau o reprezentare a sa. Având expresia „Obiectul acesta este frumos”, judecata nu face altceva decât să exprime un sentiment și o experiență personală în relația cu acel obiect.

Kant raportează aprecierea estetică la modelul gnoseologic și extinde relația paradigmă pe care o avem cu obiectele sensibile, încât este posibilă o colaborare gnoseologică a imaginației și intelectului noștri cu aistheta. Imaginația nu lucrează independent de obiect, ea îl reproduce în linii esențiale, îl schematizează, nu îl imită pur și simplu, iar intelectul își împlinește funcția integral, finalizând opera imaginației în concept. În judecata de gust, acest raport dintre imaginație și intelect, se complică oarecum, ceea ce îl face pe Kant să definească această relație dintre facultăți ca „joc al facultăților”. Implicațiile acestui joc, cu reguli încă obscure, produc în concepția lui Kant, în mod spontan, sentimentul de plăcere. De la judecata obișnuită cea cu funcție gnoseologică stimulată de o multitudine de exemple, judecata de gust este numai a exemplului, a unui caz unic, dar ea poate uni situația de moment „acest obiect”, cu acordul constant (în toate cazurile asemănătoare) al subiectului - „este frumos” extinzând singularitatea. Această extensie îi permite lui Kant să se apropie cu judecata estetică de judecata logică.

După formă, judecata de gust este singulară (judecată în care se caută o proprietate a unui lucru) - „acest obiect”, dar ea nu se pronunță asupra nici unei proprietăți. Raza aserțiunii sale - „este frumos” - depășește limitele particularului. Pe de altă parte iese în evidență și o altă particularitate, cantitatea judecății estetice este mai mare decât cea a judecății logice de același tip (legea raportului invers dintre sferă și conținut). Judecata logică, deși singulară, e obiectivă întrucât nu mijlocește accesul la obiect, pe când judecata estetică e subiectivă, pentru că legătura cu obiectul este mijlocită de sentiment. Dar, după cum se poate ușor constata, și judecata estetică (de gust) tinde spre prototip negându-și fondul subiectiv prin noțiunea de frumos ca ceva

general-uman. Prin faptul că judecata de gust aspiră doar la universalitate, acest fapt se datorează condițiilor formale de obiectivitate, implicit de universalitate, pe care le asigură facultățile de cunoaștere. Pentru a demonstra și convinge că judecata de gust aspiră spre universalitate, dar într-un plan specific, I Kant invocă unele criterii, ca, dezinteresul, gustul și simțul comun, forma și nu în ultimul rând unitatea transcendentă a apărceperiei subiecților. Extinderea aserțiunii „mi place” de la particular la generalul „este frumos”, pe care o face judecata de gust, se arată nu numai recursul la mecanismul judecății logice, nu numai dependența subiectului de condițiile particulare pe care și le creează, ci și condițiile generale pe care le creează societatea. Frumosul apare numai în societate și este, cum spunea E. Burke, un instinct social. Aderarea conștientă la mulțimea celor care apreciază lucrul ca fiind „frumos” conferă sentimentului particular universalitate.

Judecata asupra agreabilului este într-adevăr strict subiectivă datorită desfășurării exclusiv senzoriale pe care o semnifică predicatul său. Omul prin acest predicat se exprimă numai pe sine și se uneștează la sine, în timp ce frumosul exprimă și pe alții. Agreabilul este finitul, frumosul este infinitul. El este subiectiv, obiectivabil ce trece de limita senzației și a interesului pentru alii. Frumosul, așadar, are cele două postaze particularul și agreabilul - legat de interes, numit și *pulchritudo adherens* și pe de altă parte frumosul care trece de senzație și interes, devenind *pulchritudo vaga*, cu ceva care place prin concept. Primul este aposteriori, al obiectului, al doilea este apriori, al subiectului. În această ipostază frumosul nu se mai înscrie în sfera cunoașterii, ci în sfera moralității și această necesitate nu decurge dintr-un principiu obiectiv, ci din măsura omului, din fondul lui de bun simț - din sfera morții.

Vizând relația dintre formă și conținut, Kant consideră că judecata de gust poate beneficia de modelul judecății de cunoaștere, grație formei care, dintre componentele estetice, are șansele cele mai mari de a ridica la rang universal plăcerea

estetică. „Forma este cea care oferă judecării posibilitatea de a fi analizată în continuarea conceptului și a ideii raționale, constituind limita între subiectiv-particular și obiectiv-universa, și prin aceasta temeiul obiectiv al corespondenței apriorismului estetic cu cel logic” (42, p.40). Apriorismul estetic însă nu cuprinde întreaga judecată estetică ci, așa cum am văzut, numai forma, căci numai ea se poate menține la nivelul generalului. Așadar, în judecată apriorismul are sens numai cu privire la raportul reprezentare-sentiment și această relație se stabilește numai a posteriori, în urma experienței, întrucât sentimentul este subiectiv. Reluând, evidențiem că gustul estetic rezultă din întâlnirea rațională a sensibilității unui subiect cu imaginarea unui obiect.

În estetica apriorismului kantian nu putea să lipsească și o altă problemă, specifică sistemului, și anume *antinomia gustului*, ea întregind criticismul în plan estetic. Esența antinomiei judecării de gust constă din faptul că aceasta se întemeiază și nu se întemeiază pe concepte. Prin teză se argumentează imposibilitatea conceptului, evident în sensul intelectului. Antiteza însă argumentează necesitatea conceptului. În aceste condiții prefigurate de antinomie se oscilează între păstrarea specificului subiectiv al esteticului, în sensul că gustul personal nu depinde de gustul celorlalți și nici de criterii exprimate conceptual – și necesitatea de a dobândi un statut științific prin statutul conceptului de bază al suprasensibilului (formal), care fundamentează aprecierile și reprezentările noastre. Orice antinomie însă se cere rezolvată prin clarificarea celor două teze și sensuri intrate în conflict. În primul rând, trebuie observat, că dacă cele două componente din antinomie, gustul și conceptul, sunt la fel de esențiale și generale, încât o subsumare a lor să fie imposibilă, atunci termenii antinomiei se resping. Apoi, mai trebuie văzut dacă principiul este sau nu este bine ales, și dacă sferele lor de acțiune sunt delimitabile.

În concepția lui Kant universalitatea judecării de gust nu transformă particularul în universal, ci gândirea particularului în

consens cu universalul. Dar se știe că în artă universalul se exprimă prin particular, altfel ar fi imposibilă dimensiunea verosimilității imaginii artistice. Specificul gustului, după cum este știut, este acela de nu avea concepte determinate chiar și atunci când oamenii sunt în consens asupra unui obiect. Consensul este o condiție a obiectivității gustului, dar în forma aceasta se conturează paradoxul subiectivității obiective, care nu poate fi soluționat decât pe baza invocării apriorismului și a principiului unității transcendente a apercepției.

Ca urmare, cele două teze se intersectează, dar nu se suprapun, iar în condițiile esteticului, primatul îl deține gustul și nu conceptul, iar acesta se contopește cu conceptul, pentru că asupra gustului nu se pot purta discuții contradictorii, cum spune și adagiul latin „de gustibus non disputandum”. „Conceptul intelectului presupune conceptul rațiunii care, având sfera maximă, îl include și pe primul. Conceptul intelectului este al aparenței, conceptul rațiunii este al esenței... de aici rezultă că acest conflict este aparent”. (42, p.54)

De aici se poate concluziona că antinomia gustului se reduce la o contradicție care există numai în mintea noastră, chiar dacă admitem realitatea celor două teze opuse. Problema, așadar, este de ordin metafizic, ca o formă de conflict între gândirea comună și cea filosofică, între Fenomen și Noumen.

De la Kant, totuși, consideră estetic anul Nicolai Hartmann, trebuie să rămânem cu următoarele idei: „satisfacția estetică este subiectiv generală și necesară. Este o satisfacție fără concept, fără subsumare, sub ceva general, sau sub o regulă care ar urma să fie sesizată ca atare... Este o satisfacție lipsită de interes. Definiția aceasta nu vrea, firește, să spună că cel care îl gustă nu are nici un interes pentru obiectul estetic ca atare. Poți fi foarte bine interesat estetic față de el, ba chiar în grad mare, fără a pierde pentru acesta atitudinea justă... Prin satisfacția fără interes se înțelege independența judecării de gust, neatămarea ei față de factorii determinanți de natură extraestetică, cu un cuvânt, autonomia ei.”

Deși frumoasă și captivantă doctrina kantiană asupra judecării de gust cu multiplele ei ecouri în timp, nu a blocat, ci dimpotrivă, a stimulat gândirea estetică la capitolul axiologia artei. Perioadele care au urmat, cu experiența estetică dobândită, au soluționat antinomia kantiană a judecării de gust printr-o gândire mai flexibilă, excluzându-se antinomile, sau pur și simplu ocolindu-le. Astfel, cu ajutorul semanticii, Benedetto Croce considera că în unele cazuri „motivele înseși sau cele opuse dar analoage tulbură conștiința artistului și îl fac să judece greșit ceea ce a făcut bine, sau să încerce să desfășoare și să refacă în mai rău, ceea ce în spontanitatea lui artistică, făcuse bine” (41, p. 190). Binecunoscutul estetician italian dădea ca exemplu cartea lui T. Tasso despre care se întreba, cum ar fi mai corect ca titlu: Ierusalimul liberat sau Ierusalimul cucerit? Același autor considerând că în astfel de situații, graba, lenea, lipsa de cugetare, prejudecăți teoretice, simpatii personale sau animozități, sau alte motive îi determină uneori pe critici să declare urât ceea ce e frumos și frumos ceea ce e urât. Autorul respinge atât argumentele absolutiștilor cât și pe cele ale relativiștilor care neagă sau relativizează criteriile de gust. Absolutiștii, în măsura în care afirmă că frumosul poate fi judecat, adică dreptate, doctrina însă pe care o pun la baza afirmației lor nu poate fi susținută (că valoarea estetică ar fi exterioră spațiului artistic ca un concept sau model supratemporal). Soluția justă ar fi aceea că „criteriul gustului e absolut dar nu absolut de cel al intelectului care se dizolvă în raționament, este absolutul absolutului intuitiv al fanteziei. De aceea trebuie considerat frumos orice act de activitate expresivă care este cu adevărat astfel, și urât orice fapt în care intră, într-o luptă nedusă până la capăt, activitatea expresivă și pasivitatea” (41, p. 192).

În timpul nostru deja înregistrăm un pluralism de interpretări în judecata de gust, acesta depinzând nu numai de variația gusturilor individuale, ci și de jocul criteriilor în paleta criticii de specialitate, de gradul de educație, cât și de varietatea

surprinzător de bogată a actelor de creație artistică, evident care cer o aplicare concretă a criteriilor de gust.

Judecata de valoare în estetica timpului nostru este conștientă cu judecata de gust. Ele se diferențiază dar se și compun. În analiza judecării de valoare se cuvine să distingem, într-un plan general, între judecări estetice și judecări utilizate pentru estetică, cum ar fi judecățile de existență, de relație, judecățile de comparație sau de descriere. Aceste tipuri de judecări au o mare importanță practică întrucât orientează, publicul spre operele de artă (concerte, expoziții, spectacole de teatru etc). Aceste judecări au fost mult cercetate și utilizate azi, mai ales pentru funcția lor retorică, dar și pentru efectul practic-persuasiv. Anchetele și experimentele estetice au scos în evidență o serie de criterii cum ar fi influența așteptărilor individuale, diferențierile de gust, caracterul și temperamentul subiecților, rolul vârstei, nivelul educației, prestigiul și notorietatea operelor de artă cât și a autorilor lor, convingerile religioase, structura artistului etc. Aceste probleme și multe altele pot aparține și unei sociologii a gustului asupra valorii operelor de artă, dar și psihologiei sociale. În zilele noastre, problemele judecăților de valoare estetică au fost uneori întinse de confuzia dintre valoare și cea de categorie, dintre gust și stil. Mai sunt și specialiști care cred, că apartenența operei la un stil sau gen îi conferă acestora automat și valoare. Ori se știe că opere de același gen și chiar de același autor pot avea valori diferite în etape diferite. Judecata de valoare estetică crează punctual și nu general. Cum spunea un proverb pe care îl parafrazează D. Hume: „frumusețea se află în ochiul spectatorului” (beauty is in the eye of the beholder).

În judecățile de valoare un rol important îl au azi *predicatele estetice* și teoria acestora care se fundamentează pe *calitățile estetice*. Punerea în evidență a calităților estetice se face însă în baza unor criterii cât mai relevante și diferențiate. În cazul acesta se recurge la folosirea unor judecări complementare, în primul rând al unor *judecări comparative*, în care acțiunea de comparație a unor opere într-un sistem de referință sau altul și cu

un statut necontestat, din diferite perioade sau stiluri, pot pune în evidență calități estetice de mare valoare. La această operă de comparație și descriere utilă atât în estetică, teoria artei, dar mai ales în critica de artă, un aport special îl are și experiența estetică generată de contactul cu opera de artă, subiect asupra căruia se stăruie astăzi într-o serie de lucrări valoroase de pe pozițiile esteticii post-moderne. În această literatură se disting câteva atitudini diferențiate cu privire la judecățile estetice orientate asupra valorii. Prima atitudine este cunoscută sub denumirea de „obiectivist-instrumentalistă” sau „realistă”. Ea atribuie enunțurilor evaluative estetice valori de adevăr în baza unor caracteristici reale ale obiectului estetic. Reprezentanții acestei orientări consideră ca adevărată o judecată estetică numai în condițiile în care, enunțurile sale pot fi verificate prin confruntare cu proprietățile perceptive ale operei. În această situație valoarea operei apare ca independentă de actul receptării.

O altă atitudine, considerată convenționalistă, se întemeiază pe teza conform căreia judecățile de valoare estetică nu sunt decât simple expresii subiective ale persoanei care le emite, chiar dacă apar și dese coincidențe de opinie.

O a treia poziție, considerată de unii și „obiectivistă” fundamentează judecățile estetice, atât pe proprietățile fizice ale obiectului artistic, cât și pe implicarea subiectivității receptorului. În esență, această poziție postulează valoarea experienței estetice, ea fiind fundamentală în constituirea și manifestarea valorii estetice obiective. Această atitudine se conjugă logic cu viziunea fenomenologică a lui Mikel Dufrenoy. Obiectul estetic se confirmă prin experiența estetică și intră în spațiul axiologic numai în măsura în care este confirmat și val dat de receptor.

Dispute pe tema judecății de valoare se consumă azi, în epoca esteticii post-moderne cu o intensitate sporită între reprezentanții curentelor amintite – empirismului logic și cei ai fenomenologiei – ca moștenitori ai empirismului clasic dar și ai

raționalismului clasic în forme contemporane, unde asistăm la dese schimbări de accent axiologic cât și la jocul conceptelor

Capitolul II DIN ISTORIA ESTETICII

1. Antichitatea

În cultura antichității, când valorile existau într-o formă sincretică, frumosul era înțeles numai în conexiune cu binele și utilul, în formula *Kalonkagaton*, idei care se regăsesc la cei mai mulți dintre filosofi antici. Antichitatea reprezintă copilăria omenirii, iar grecii deși erau cei mai elevați din punct de vedere al înțelepciunii lor, gândeau în multe privințe tot ca niște copii, dar ca niște copii normali. De aceea estetica lor, câtă a existat, este străbătută în întregime de ideea frumuseții, existenței reale. Pentru greci, încă de la primii filosofi, frumusețea este de ordin cosmic și se bazează pe armonia universală, ei nu-și pot reprezenta imaginea generală a cosmosului, a lumii, fără să-și pună problema armoniei elementelor care alcătuiesc acest cosmos. Cauzele care au determinat această concepție trebuie căutate în mitologia grecilor, în religia acestora, în stadiul cunoașterii lumii ca un stadiu limitat al practicii sociale, bazat pe sincretismul științei.

Un rol important și reprezentativ în această primă etapă l-au avut reprezentările lui Pitagora și a școlii sale pentru care lumea reprezenta, cum am spus mai sus, un cosmos înțeles pe armonie. Ei conexau conceptul de frumos la imaginea generală a lumii, dar fără să ajungă la ideea unității dintre etic și estetic, mai degrabă dizolvând frumosul în bine. O idee importantă la Pitagora era aceea că el și discipolii săi priveau lucrurile alcătuite pe primul planul contradicției, în relație directă cu categoriile, cum ar fi: limitat - nelimitat; par - impar; unu - multiplu; repaus - mișcare; lumină - întuneric, bine - rău; drept - curb; dreptunghi - pătrat, masculin - feminin.

Analizând problemele acusticii muzicale, pitagoreicii au ridicat problema raportului dintre tonuri, dându-le o expresie matematică, cel în termeni de contradicție: octava, 1 : 2; cvinta, 2 : 3; cvarta, 3 : 4 etc. După ei octava reprezintă expresia cea mai pregnantă a armoniei, fundamentul frumosului în muzică. În concepția lor întregul cosmos, care în acea dată era limitat la sistemul nostru solar alcătuit din șapte planete, era privit ca o armonie a sferelor. Ei socoteau planetele ca niște corpuri înconjurate de aer și locuite, mișcându-se după niște legi și emițând sunete care depindeau de viteza lor de mișcare, de mărime și de aerul care le înconjurau.

Un strălucit reprezentant al antichității care pentru prima dată a preluat ideile mantasilor și le-a dat o reprezentare sintetică a fost marele filosof Platon (427 - 347 î.e.n.). Platon este autorul teoriei înțelegerii suprasenzoriale a frumosului, cel care schițează calea de la contemplarea frumuseții corporale până la înțelegerea frumuseții spirituale. În concepția sa frumusețea corporală este considerată ca ceva neîmplinit. Înțelegerea frumosului prin cunoaștere este considerată etapa cea mai înaltă de pătrundere a sensului frumuseții. Pentru el frumosul are ca principală măsură veșnicia, imvariabilitatea și absolutul, numai că această specie de frumos este căutată în zona transcendentului, în afara fințelor vii, trecând cu analiza în domeniul formelor pure, deasupra corpurilor geometrice.

În concepția sa estetică, Platon propune un model de înțelegere și analiză bazat pe conceptul de mimesis, idee preluată în general de cultura greacă, dar încărcată cu explicații suplimentare. La Platon muzica și dansul sunt forme de imitație și lezuri împotriva fricii. Spaima în concepția sa, se datorează unor stări de sărăcie a sufletului. Ori de câte ori cineva provoacă, produce o zguduire asupra sufletelor de acest fel, iar mișcarea exterioară astfel aplicată coplesște mișcarea lăuntrică de frică și delir, și produce în suflete o liniște vădită". (Platon, Legile, VII)

Pentru Platon însă nu toate artile se bucură de aceeași atenție. Epopeea, imnul, muzica sacră, tragedia și a. de acest gen

sunt considerate arte majore, pentru că sunt capabile să exercite educație pentru locuitorii cetății și numai aceste arte au loc în cetatea ideală a lui Platon. Artele însă care trezesc și provoacă senzualitatea, lenevire, abatere de la interesele cetății sunt considerate periculoase și Platon recomandă scoaterea lor în afara cetății. Iată ce spune Platon în această privință în Republica: "Așadar, Glaucon, - am spus - când întâlnești laudători ai lui Homer, care pretind că acest poet a educat Grecia și că el e vrednic de luat în seamă pentru cine vrea să afle cum să orânduiască problemele omenești și cum să le învețe, care afirmă necesitatea de a-ți trăi întreaga viață potrivit acestui poet, trebuie să-i iubești și să-i admiri, socotindu-i bun, cât se poate și trebuie încuviințat lui Homer că este cel mai poet dintre poeți și înfăptuitorul dintre făcători de tragedii. Dar trebuie știut că în celare trebuie primite, din poezia sa, doar imnurile către zei și elogiul adresate celor buni. Căci dacă ai primi în cetate - sub forma tragică sau epică - Muză agreabilă, plăcerea și suferința vor domni la tine în cetate, în locul legii și al rapuniei, care par a fi mereu, după opinia generală, cel mai bun lucru." (III, p. 427)

La alt reprezentant strălucit al antichității grecești, elev și discipol a lui Platon a fost Aristotel (382 - 322 î.e.n.). Aristotel, deși a fost educat timp de 20 de ani la școala lui Platon, a practicat o filosofie și implicit o viziune estetică, în cea mai mare măsură opusă uneii lui Platon. El restabilește dreptățile la existență a lumii materiale, iar arta în viziunea sa rezultă dintr-o imitare a formelor materiale, la care artistul își aduce o importantă contribuție. De aceea, în concepția lui Aristotel, creația artistică se înscrie în ansamblul formelor de activitate umană. El arată că obiectul reflecției artistice nu-l constituie realitatea actuală dată sau trecută, ci o realitate posibilă în numele verosimilului și a necesarului.

Aristotel depășește teoria lui Platon în privința imitației. De unde la Platon, această imitație nu pare a fi decât o înșelăciune falsă, mulțumită căreia artistul urmărește să reproducă mecanic realitatea exterioară, - fapte și întâmplări omenești, - Aristotel

indică drept obiect al activității mimetice nu realitatea superficială, actualmente existentă ori întâmplată în trecut, ci o realitate esențială, realitate posibilă în limitele verosimilului și ale necesarului. Aristotel nu era de acord cu fostul său maestru mei în teoria Formelor. "E deci împiedecă această cauză a formelor, cum obișnuiesc unii să numească Ideile, nu poate, presupunând că există așa ceva în afara exemplarelor concrete, să slujească la nimic când e vorba de procesul devenirii și de substanță și că, cel puțin din acest motiv, Ideile nu ar putea constitui substanțe în sine." (11, p. 238)

Estetica lui Aristotel se întemeiază pe observația că natura este prudentă și dreaptă, că omul este cel mai nobil, fiu al acesei, este singurul care stă în picioare în conformitate cu natura și esența lui divină. Acea unealtă atât de larg folosită, mâna, pe care natura în înțelepciunea ei judicioasă i-a dăruit-o favoritului său, e izvorul capacității omului de a inventa numeroasele meșteșuguri. Astfel termenul *techné* (meșteșug) începe ca îndemănare însoțită de îndemnul de a-l imita pe hărăzătorul mâinii. Această imitare (*mimesis*) este esența oricărui meșteșug, inclusiv al celui de creație artistică. Imitarea inventivă a obiceiurilor mamei naturale duce la ivirea artei. Artă desăvârșită ceea ce a început natura

În concepția lui Aristotel natura este o energie care lucrează în vederea unui scop, ea conlucrează cu arta. Artă e creația umană după imaginea creației divine, deoarece arta concurează cu procesele naturii, iar Dumnezeu e primul Motor al acestora. Imitația, așadar, este văzută ca echivalentă cu procesul producerii și al creării unei lucrări adevărate care face parte integrantă din definiția artei în genere. Materia primă a artei începe să fie organizată când rațiunea combină aceste elemente în anumite proporții.

Lucrarea fundamentală pentru concepția sa estetică este *Poetica*, o lucrare care în forma în care ne-a fost transmisă, concentrează cele mai reprezentative texte din scrierile sale privind arta, mai ales teoria imitației. În această lucrare se dau

numeroase sfaturi diverselor arte și artiștilor literari, dramaturgilor, picturii, muzicii, arhitecturii și altor arte, cum să creeze opera de artă învârtă aceasta să aibă efecte purificatoare, de *catharsis* asupra spectatorului. În concepția sa forma artei e materia plăcerii, de aceea Aristotel socotește ca eronată tendința de a judeca plăcerea după concordanțele și manifestările ei cele mai joase. El recomandă tuturor artelor să producă asupra spectatorului acel efect de purificare. În concepția sa *catharsisul* este cheia succesului unei opere și a gradului său de artisticitate.

Termenul de *catharsis* a avut mai întâi în cultura greacă un sens medical, moral și religios, pentru că apoi să capete în *Poetica* lui Aristotel și un sens estetic. *Catharsisul*, consideră Aristotel, se produce prin anumite stări afective care dau naștere la anumite arte ca: muzică, teatru, pictură etc., iar acestea produc stări ca teama, mila și exaltarea. Starea afectivă nu este exprimată prin operă, prin caracterul intrinsec al acesteia în mod exclusiv, ci prin stările provocate de artă în sufletul spectatorului. Aristotel consideră că fiecare persoană dispunând de o zestre afectivă oarecare este capabilă de *catharsis*. Astfel, *catharsisul*, va fi efectul de coincidență între tendințele naturale, preexistente în spectator și stările afective produse de opera de artă. Când starea afectivă născută din operă merge în sensul tendinței naturale, sufletul este descărcat, eliberat și repus într-o poziție verticală, de moralitate. O parte a acestei plăceri (satisfacții) vine din ceea ce spectatorul găsește în operă, în mesajul acesteia și se potrivește cu natura sa. De aceea Aristotel cere artei să creeze opere care să fie capabile să intre în rezonanță cu predispozițiile afective naturale ale subiectului - condiția producerii *catharsisului*.

După cum se constată, teoria lui Aristotel închide în sine și câteva contradicții dacă apropiem *catharsisul* estetic de concepția medicală antică, potrivit căreia purificarea constă în expulzarea din corp a umorilor de prisos, adică a lichidelor organice în exces. În echivalent, *catharsisul* estetic se înțelege a fi tot o expulzare de prea puțin al unei supra-tensiuni sufletești, cauzată de anumite întâmplări pe care le-a trait omul, dar care ar putea conduce la un

dezechilibru emoțional, la o stare depresivă și la un gol rezultat dintr-o descărcare prea rapidă. Acest lucru depinde însă de calitatea artistică a operei și de măiestria artistului care construește conflictul și implicit catharsisul. Imaginarea operei servește subiectului ca mijloc de a scăpa de poverile reale și condamnable. De aici, în timp s-a înțeles nevoia de accent pe atura morală, ca principala funcție a catharsisului estetic.

Acest concept aristotelic, catharsisul, a devenit în epoca noastră, ca un ecou prelungit în timp, subiect de largă dezbatere și puternică influență asupra psihanalizei în modul următor: se consideră că opera evocă amănunțos personalitățile prin subiectele puse în discuție, că este capabilă să răscălească trăirile refulate și să le actualizeze. Remediul ar fi psihodrama, un gen de artă care să-i dea subiectului spectator iluzia, mai mult sau mai puțin mascată, că are prilejul de a-și defula pasiunile ascunse, de a se elibera de tirania acestora, lată așadar, o nouă formă de înțelegerea catharsisului într-o viziune contemporană.

Aristotel a precizat, de asemenea, regulile pe care trebuie să le respecte artele pentru a îndeplini această importantă funcție de purificare. Aceste reguli au ajuns până aproape de noi, iar în epoca clasicismului au fost chiar dogmatizate) regula unității de timp, spațiu și acțiune), reguli folosite mai mult în arta spectacolului. Orice cercetător în problemele estetice va găsi în Poetica lui Aristotel o sursă nepuizabilă de idei, sfaturi și explicații privind fenomenele artei chiar și pentru zilele noastre.

2. Evul Mediu european

De la ultimele ecouri ale epocii eleniste, și de la consolidarea religiei creștine în Europa, pentru o bună perioadă de vreme nu a existat o concepție estetică cunoscută care să influențeze arta în mod decisiv, așa cum s-a întâmplat în epoca lui Platon și Aristotel. Este cunoscută însă scrierea lui Longinus, *Peri Hypsous* (despre sublim), lucrare remarcabilă, de coloratură elenistă, lucrare care a lansat în spațiul estetic o categorie nouă, diferită de cele ale lui Aristotel, sublimul.

În perioada Evului Mediu, care după anumite date ale istoricilor începe prin secolele VI, VII, punctele de vedere ale artiștilor fiind altele, nu coincid cu ale istoricilor, conduc la o altă analiză. Perioada până la începerea Evului Mediu istoric este ocupată de activitatea unor personalități, a unor distinși intelectuali care se desprindeau cu greutate de imaginea culturii antice și treceau prin anumite îndoieli și obstacole spre cultura creștină. În primul rând dintre aceștia îi putem semna pe Aureliu Augustin (354-430 e.n.) și Boetius (480-524), care au avut importante contribuții în filosofie și estetică. Aureliu Augustin, personaj cu înclinații sceptice, cunoscut în religia creștină și sub numele de Sfântul Augustin, a avut o concepție influențată de Platon și de neoplatonici. El face eforturi considerabile de adaptare a vechii culturi grecești la noua cultură și civilizație edificată de creștinism. După multe ezitări între doctrina manicheistă pe care o îmbrățișase în tinerețe, Augustin se decide pentru viziunea creștină, atât în plan filosofic cât și în plan teologic. Pentru Augustin lumea este frumoasă pentru că este făcută de Dumnezeu. Dumnezeu este sursa oricărei frumuseți și este la rândul ei Frumusețea Supremă. În lucrarea sa fundamentală *Confesiones*, Augustin scria: "... îmi place foarte mult cântecul bisericesc, dar dacă mi s-ar întâmpla să mă simt atras mai mult de melodie decât de conținutul cântecului, atunci cu durere mi-aș recunoaște păcatul și aș prefera să nu-l mai ascult pe cântăreț" (138, p. 93-99).

În concepția sa plăcerea estetică este pusă într-un grad foarte redus cu satisfacția estetică. Relația Omului divin cu Multiplele terestre se consideră că dă naștere armoniei frumuseții. Augustin apelează la neopitagorism și dezvoltă o teorie a armoniei cosmice în care numărul este considerat ca esența lucrurilor. Acest număr, consideră Augustin stă deasupra artistului ca număr etern în înțelepciune. Numărul Unu, pus în acțiune de către Dumnezeu a creat lumea ex nihilo. Din această perspectivă matematică este invocată ca instrument capabil să ajute estetica pentru înțelegerea numerelor și a capacității

acestora de a crea o lume a frumosului. Augustin apelează la geometrie și la aritmetică pentru că le considera ca fiind singurele instrumente, în viziunea sa, capabile să construiască o lume perfectă, echivalentă cu esențele lui Platon. "Un triunghi echilateral, spune Augustin, e mai frumos decât unui scalen din cauză că triunghiul scalen conține un grad mai redus de egalitate. Dar în triunghi egalitatea pune în legătură laturi și unghiuri în pături ea pune în legătură identități, adică laturi cu laturi și unghiuri cu unghiuri. Prin urmare cercul care are cel mai înalt grad de egalitate, întrece în frumusețe celelalte figuri geometrice" (138, p. 95)

Augustin consideră că frumusețea poate fi contemplată și este un simbol al unității metafizice și al divinității ritmice. În esența sa frumosul, binele și adevărul în unitate formează haina frumosului. El se deosebește de Platon, pentru că la acesta frumosul transcendent se încorporează în obiectele finite în virtutea unui proces de dezvoltare firesc. La Augustin frumosul pătrunde în lumea lucrurilor sensibile din voia lui Dumnezeu. Aureliu Augustin a dezvoltat în opera sa două doctrine deosebit de importante, doctrina *iluminării* și doctrina *dragostei* care vor avea o puternică influență asupra perioadei ulterioare. Doctrina iluminării consideră în esență că Dumnezeu a dat corpurilor lumii două feluri de lumină, lumina ca formă de înțelepciune, care inspiră pe oameni spre fapte bune și lumina fizică solară, creată tot de Dumnezeu, care le luminează calea și faptele din exterior. În concepția sa lumea e frumoasă pentru că e creată de Dumnezeu, pentru că este perfectă, echilibrată și luminată. Toate lucrurile sunt create așadar conform măsurii, urașenia fiind doar o deformitate relativă, o nepotrivire între suflet și corp. Acolo unde potrivirea este perfectă corpurile sunt frumoase. Așadar, în concepția lui Augustin un rol important este jucat de *contraste*, care în grade diferite și după anumite reguli produc armonia. Lumea este perfectă din punct de vedere estetic pentru că este alcătuită din contraste bine potrivite. Simțurile reflectă adesea sau corect lumea numai atunci când sunt conduse de rațiune

(lumina internă) căci rațiunea răzbate prin simț sub forma potrivirii părților, prin consonanță și simetrie. Aceste reguli se manifestă deopotrivă în poezie, muzică, arhitectură și alte arte.

Așadar, frumusețea în viziunea lui Augustin, depinde și de iluminarea oamenilor, pentru că lumina este socotită drept principalul catalizator al cunoașterii. Forma și lumina sunt cele două caracteristici principale ale frumosului, care practic au străbătut tot Evul Mediu. La Augustin frumusețea ideală predomină asupra frumuseții materiale. Materia nu este negată, ea este doar ținută sub controlul luminii și considerată drept o sursă de păcat, o sursă de tulburare a proceselor spirituale, de aceea în viața creștină va fi pusă în permanență în raport de contrarietate cu spiritul.

Epoca post-augustiniană a cunoscut o perioadă de profunde transformări pe linia consolidării civilizației creștine în construirea de cetăți, castele, biserici, căi de comunicații etc., în plan spiritual se cunoaște evoluția celor șapte arte liberale ca gramatica, retorica, dialectica, muzica, aritmetica, geometria și astronomia. Chiar dacă aceste discipline erau limitate de anumite restricții impuse, pe de o parte de religie, pe de altă parte de nivelul scăzut de cunoaștere, ele au contribuit totuși la dezvoltarea spiritului uman și au pregătit încet dar sigur un progres în planul vieții spirituale și materiale.

Religia creștină, în fazele de dezvoltare pe care le-a cunoscut: *apologetica*, *patristica* și *scholastica* au desăvârșit trecerea definitivă a civilizației europene în cadrul creștinismului. Procesele care au avut loc ulterior au permis dezvoltarea considerabilă a arhitecturii, a poeziei și literaturii trubadurilor, a consolidării spiritului științific în domeniile matematicii, științelor construcției, descoperirea prafului de pușcă, arta militară etc. Epoca evului mediu, puternic influențată de doctrina estetică a lui Augustin și mai târziu, în epoca scolastică de doctrina lui Toma d'Aquino, a fost capabilă să creeze trei stiluri mari în civilizația materială și spirituală (stilul bizantin, romanic și gotic)

Tommaso d'Aquino (1225-1274) adoptă teoria lui Aristotel în filosofie și estetică și se sprijină pe ideile estetice ale înaintașilor săi încercând să justifice frumusețea lumii percepută prin simțuri. "Frumos, consideră Toma, este ceea ce produce plăcere atunci când este perceput. Se numește frumos ceea ce place atunci când este văzut" (138, p. 369 - 370). Toma consideră că frumusețea există în lucrurile sensibile dacă acestea îndeplinesc următoarele trei condiții: integritatea sau desăvârșirea, proporția sau venicia, strălucirea sau claritatea. Toma considera că ceea ce-i frumos după aceste principii îi place și lui Dumnezeu. Această concepție deschisă și flexibilă a fost de natură să-i determine pe artiști să se apropie de artă cu mai multă încredere, să creeze opere care să aibă puterea de a influența senzorial. Sub influența lui Toma d'Aquino se formează și marele poet italian Dante Alighieri care a creat faimoasa trilogie, Divina Comedie.

Departat de a considera Evul Mediu ca o perioadă lipsită de valențe axiologice, săracă în viața spirituală, înclinată spre prejudecăți și misticism, considerăm că această epocă a avut și impresionante realizări în toate planurile vieții materiale și spirituale, pentru că numai așa, cu aceste premise putem explua miracolul Renașterii.

3. Renașterea și epoca modernă

Renașterea a fost pregătită de o serie de condiții dintre cele mai complexe: pe de o parte realizările incontestabile acumulate încet din lunga perioadă a Evului Mediu, pe de altă parte, prin transferul unor valori spirituale de la Constantinopol spre lumea italiană, odată cu căderea acestuia în mâinile musulmanilor, iar pe de altă parte prin descoperirea unor impresionante opere de cultură din vechea Grece și Roma antică. Așadar Renașterea nu s-a creat pe un loc gol, ea a fost o sinteză, o etapă necesară care inevitabil a apărut atunci când au fost realizate niște acumulări. Epoca Renașterii se caracterizează în primul rând prin câteva idei directoare de maximă importanță: cultivarea umanismului, cultivarea interesului pentru cunoașterea naturii, dezvoltarea

spiritului practic pentru științe și meșteșuguri, lărgirea orizontului geografic prin descoperirile remarcabile ale altor civilizații și continente. Pe acest fundal s-a dezvoltat fără precedent și arta, ca o expresie a punerii în practică a ideilor umaniste din filosofie.

Așadar concepțiile estetice spre care se îndreaptă atenția noastră au plecat în principal de pe acest fond umanist. Unul din confidenții artei umaniste, Leon Battista Alberti, considera că omul nu este o ființă subrodă, un opăit în bătaia vântului, ci un născut venit pe lume pentru a săvârși fapte mărețe. Umanistul credea că omul e bun din fire, de aceea au proslăvit bucuriile vieții pământești, au tăcut elogiul cetezanței creatoare a rașii și prin artă au dat măsura frumuseții idealurilor lor despre om.

Umanștii, filosofi și artiștii Renașterii, considerau că metodele și mijloacele cele mai eficace pentru a reda bogăția și frumusețea formelor lumii reale sunt filosofia, știința și arta. În acest context ei încep să studieze universul, natura, teoria proporțiilor, perspectiva și structura anatomică a omului. Pentru ei arta, mai ales pictura, făcea parte direct din sfera activităților de cunoaștere. La Leonardo da Vinci crochiurile și schițele sale, minuțios alcătuite, sunt și astăzi prezente într-o serie de laboratoare de anatomic. Ei cercetau plini de zel frumusețea, armonia, proporția, grația deoarece erau convinși că omul este regele neîncoronat al universului, că este ființa cea mai perfectă care merită să fie înfățișat după aceste canoane ideale. În "Tratatul despre pictură", Leonardo da Vinci sfătuiește pe pictori să surprindă frumusețea naturii și a omului, să observe clipele în care aceasta se manifestă cel mai deplin. Frumusețea este considerată o însușire de facto a lucrurilor, iar artistul este invitat să imite natura. În problemele fundamentale ale esteticii, raportul dintre artă și realitate este un raport prioritar în subiectele artiștilor. În această perioadă natura era considerată oglinda vie care-i cerea artistului să o reflecte, să o redea descoperindu-i secretele, dându-i vâlmășia o parte. Artistului i se cerea în acest context să treacă de la meșteșug la profesanie, la profesia de tip intelectual, în care un rol important îi revine filosofiei și poeziei. În epoca Renașterii,

arta făcută cu meșteșug și înțelepciune, demonstrează caracterul ei divin și ridică munca de creație la nivel de activitate intelectuală. Noul spirit laic, consolidat în această epocă, necesită pe lângă muncă o puternică cultură intelectuală, o zestre spirituală, pentru că numai în acest fel artistul se poate ridica de la starea de meșteșugar de rând la cea de filosof sau teolog. În acest sens se cerea o educație completă și liberală a artistului, ca un "destoinic și bine instruit în practicarea artelor". Artistul este privit în această ipostază nu ca un simplu practicant, ci ca un filosof și critic erudit.

În perioada Renașterii demnitatea omului este ridicată la un nivel superior și prin educația pentru arte care îi dau o direcție morală și metafizică nu numai artistului ci și omului liber, subiectului neartist. Poetul este considerat ca un ameliorator al existenței, iar arta ca o energie cosmică în stare să sporească puterea umană. În epoca Renașterii se pune desigur și problema plăcerii produse prin artă, de influență epicureică. Evident, în această perioadă condițiile economice tot mai bune, cămășurile și educația tot mai elevate au adus oamenilor bună stare și implicit plăcerea mai ales pentru viața mult mai ușoară pe care și-o procurau prin civilizația meșteșugurilor, călătoriilor, artelor etc. În această perioadă dezvoltarea puternică a artelor a creat și o anumită rivalitate. Între acestea, poezie, pictură, sculptură, arhitectură, muzică etc., dar și între arte și filosofie.

Domnia raionului care a înflorit în Renaștere s-a consolidat în perioada postrenascentistă și a continuat cu rezultate spectaculoase în special în țări ca Franța, Anglia, Italia și Germania. Renașterea a avut întinderi negale în timp. În fiecare țară a avut particularități și durate diferite. După 1600 putem spune că am început să depășim Renașterea și să intrăm în perioada așa zis post-renascentistă. În această perioadă nouă, în care dăinuie încă puternic ecourile Renașterii, asistăm la o evoluție a raionului și a criticii creatoare, promovată mai ales de o serie de scriitori, filosofi și teologi. Rivalitatea dintre arte a continuat, dar a început și un fenomen de prădare a filosofilor și

scriitorilor antici printre care Platon, Aristotel, Horațiu, Vitruvius ș.a., în căutarea de concepte, modele și argumente. Filosofi cei mai căutați erau Democrit și Aristotel.

Relațiile dintre rațiune și imaginație se defineau prin perechi de antiteze, după model antic, cum ar fi unu - multipiu, peren - efemer, ordine - întâmplare. Marii filosofi ai acestei perioade Bacon, Descartes, Spinoza, Leibniz, Pascal, Locke erau oameni cu judecată sănătoasă, cu preocupări practice și cu mari disponibilități spre analiză și cunoaștere filosofică. De exemplu, Francis Bacon, dovedește o atitudine realistă față de jocurile imaginației, dar și o toleranță plină de superioritate. El considera că "ornamentele vorbirii și lezaurul elocinței sunt prostesii, de prisos". Dar filosoful francez René Descartes, reprezentantul cel mai proeminent al raționalismului modern, care a scris și un tratat despre muzică, *Compendium musicae*, manifestă o altă atitudine față de arte. În acest tratat el a plecat în favoarea măreției și farmecului stilului literar, vorbește de incomparabila putere de frumusețe a cloventei, de delicatețea și dulceața răpitoare a poeziei. Totuși nu se abține nici el de la o oarecare aroganță și declară că, "La poezi, în cruda anumitor nebuni, întâlnești gravitate și sensibilitate cât și o mai mare capacitate de a aprinde scântee înțelepciunii în oameni, decât o au filosofii". Dar norma estetică a lui Descartes rezidă în cele din urmă într-un raport matematic și logic. Frumosul e unit cu agreabilul și tendința generală a ritmurilor muzicale este de a instila în suflet o pasiune direct proporțională cu ritmurile. "O măsură lentă suscită simțiri doamne și leneșe (cum ar fi melancolia și tristețea), iar o măsură sprintenă provoacă pasiuni virome și animate".

Filosoful englez Th. Hobbes este primul care "combate" cu ajutorul uneltelor intelectuale conceptul de fantezie creatoare. El include totuși tărâmul fanteziei în sfera artelor și recunoaște forța motrice a pasiunilor, facultatea ordonatoare a judecării filosofice ca și elevația și așcarea naturii a unui temperament înzestrat. El consideră că fantezia poetului, a arhitectului și a filosofului au puterea de a clarifica, ordona și instaura o altă fel de ordine în

realitate. Cu toate acestea, arta în acest secol XVII, post-renascentist s-au găsit de multe ori într-un mediu filosofic rece, distant și defavorabil.

În aceeași perioadă remarcăm un reprezentant strălucit al sufletului, Nicolas Boileau (1636-1711), care fiind poet, critic și scriitor, și-a bîgădărit după modele antice, ea în lucrarea sa fundamentală "L'art poétique" să dea reguli de construcție artistică poezilor și scriitorilor, trecând drept un estetician normativist. El era un fervent continuator al cartesianismului de pe poziția căruia considera că rațiunea controlează arta și o divinizează. În versuri el dădea următoarele sfaturi:

"Iubiți deci rațiunea și pentru a voastre lire
Din ea luați frumosul, și a artei strălucire,
De-îi împede ideea sau nu-î destul de clară,
Așa va fi și versul ce-n urmă-î va s-apară.
Când prizi un lucru bun, exprimă-l deslușit,
Cuvântul să-î îmbrace, răsare negreșit". (22, cîntul I, p. 37-38)

Din citarea acestor versuri rezultă că țelul moral și fundamental al artei este de ordin moral. Dar nu numai atât, el fixează și anumite reguli pentru poezie și poezii în atingerea scopului moral urmărit: să caute un mit sau o teză universală ca subiect al operei propuse (invenția) cu care poetul are posibilitatea să aranjeze, să ordoneze tema după un anumit plan învecimântînd-o în straze noi, spre a o face adecvată stării sufletești și împrejurări. El sugerează că natura este o permanentă sursă de inspirație, dar cu condiția să fie reorganizată și exprimată adecvat. Verosimilitatea - ca adevăr față de natură este o altă idee importantă pe care o susține Boileau. El consideră că obiectivul poetului nu este numai lumea sensibilă, divers colorată și modelată așa cum apare la prima vedere, ci și cauzele interioare, afective care se află îndărătul acestor fenomene - universalul. Aici este vizibilă influența aristotelică, în spiritual

căreia el formulează și cerința celor trei reguli de timp, loc și acțiune.

Boileau consideră că dacă artistul urmărește inteligent aceste reguli, efectul ce urmează a fi produs asupra inimilor omenești e ca unul de natură medicală. Nu e permis nimic care să provoace rezistență în succesiunea evenimentelor narațiunii, nimic care să pară nefiresc sau neciar. Pasiunile și emoțiile trebuiesc provocate și menținute în puritatea lor. În viziunea criticului de artă Boileau cauza finală sau scopul operei de artă, mai înainte în gând și apoi în execuție, este de ordin moral - formarea de caracter. Acest obiectiv unanim recunoscut în acea perioadă și-a găsit un reprezentant strălucit în persoana lui La Bruère prin faimoasa lucrare, Caractere e

În aceeași perioadă, o puternică personalitate din planul filosofiei, care s-a manifestat și în estetică a fost filosoful german W. Leibniz. Acesta considera că imaginea despre lume a științei este numai jumătate de adevăr, cealaltă fiind dată de aportul artelor. El îmbracă în hainele secolului al XVII-lea intuiția lui Aristotel și consideră că forma este doar materie realizată, scopul doar explicarea substructurii mecanice. Natura trebuie total explicată matematic și avut în vedere că principalele legi mecanice au nu numai cauze fizice, ci și cauze metafizice. Cauzele metafizice se găsesc în scopurile bune și în ordinea desfășătoare care dăvaluie semnificația mișcărilor. Poezia și muzica, expresie a acestor mișcări, au o incredibilă putere de a mișca. Cu ele, zicea filosoful, cineva poate fi împins la nebunie, potolit, surescitat, lacul să rădă, să plângă, să treacă prin orice fel de suferință. De aceea el intina că artei trebuie să i se rezerve o poziție specială, atât în creație cât și în educație. Deosebind formele de cunoaștere, Leibniz va sublinia că există cunoașterea obscură și întunecată alcătuită din mici percepții, cunoașterea clară, cunoașterea distinctă; cunoașterea adecvată sau intuitivă în care semnele și simbolurile au un rol special. Aici găsește filosoful specificul cunoașterii artistice.

Perioada post-renascentistă, marcată puternic de ecourile marilor probleme ale renașterii în sec. XVII s-a stins oarecum cu o serie de dezbateri, de contradicții și chiar cu un fel de oboseală pe care l-au manifestat personalitățile acestui secol -*manierismul*.

4. Estetica în epoca Iluminismului

Secolul XVIII care a urmat, socotit și secolul *luminilor*, supranumit și epoca *Iluminismului*, este un secol care a influențat fundamental destinul politic și spiritual al Europei și în primul rând al Angliei, Franței, Germaniei și Italiei. Un scriitor francez mai puțin celebru, Pierre Chaux, considera că secolul al XVIII-lea este într-o mare măsură lentă difuzare a conștiinței unei rupturi și că cea mai mare realizare ar trebui socotită că fiind secularizarea rațiunii, obiectiv vizat încă de către R.Déscartes. Gânditorii acestui secol s-au manifestat în două forme de bază, și anume, în Franța gata să demoleze toate structurile feudale, și pe de altă parte, Germania gata să concilieze trecutul cu prezentul și să ridice speculația filosofică la cea mai înaltă cotă de existență.

În Franța reprezentantul cel mai strălucit al Iluminismului l-a reprezentat criticul și esteticianul, Denis Diderot. Acesta deplasează centrul de atenție, de la speculația sterilă specifică secolului XVII, din plan ontologic spre gnosologic. În viziunea sa rațiunea apare ca o energie originală, ca un impuls irezistibil spre cunoaștere și ca un criteriu suveran al aflării adevărului.

Dintre componentele rațiunii cărora li se rezervaseră un loc special în ofensiva de prefacere al rândurilor sociale, arta i-a revenit un rol deosebit, din mai multe motive: pentru că, părând mai puțin ofensivă, se insinua mai ușor în conștiințe; pentru că arta era tot mai resimțită de întreaga societate și era considerată ca un barometru al mutașilor de ideal și gust estetic, dar în care erau conținute și idealurile morale și politice. Născută în acest secol, așa cum am văzut prin contribuția lui Baumgarten, estetica a găzduit încă de la început toate conflictele din planul artei și al filosofiei care bântuiau epoca. Sursele estetice franceze din acest secol de aur al creației spirituale, dar de cruntă mizerie socială, nu

trebuiesc cercetate altundeva decât în spiritul francez, în condițiile în care acesta a germinat și s-a plămădit, în multe secole de căutări și speranțe, de suferințe și izbândă, în confruntările de cele mai diverse tendințe din viața spirituală. Aceste împrejurări, când comencează tragediile, au conferit spiritului francez un caracter proteic și viguros, complex și productiv, chiar dacă uneori este acuzat de superficialitate și senzualism. Să nu uităm că senzualismul a caracterizat și alte culturi din aceeași epocă. Senzualismul însuși pe linie filosofică în substanța artelor, prin materialism și prin știința ce se contura, postulasă principiul că prima caracteristică a naturii umane este mișcarea, iar mișcările primare ale spiritului sunt afectele și senzațiile, care se contopesc atât de intim cu noi înșine, încât le rămânem credincioși în pofida opoziției rațiunii. Abatele Du Bos susținea că "nu e mare lucru să miști lumea omenească dacă introduci un stimul emoțional. Această neslăbită autoritate a vieții emoționale asupra noastră provine din prima necesitate a omului, aceea de a evita plictiseala, de a colora diversele paliere a existenței. Cel mai puternic și mai elementar dintre instinctele noastre ne pune la o întrecere de pașum și afecte, iar vetea de senzații și primejdii nu e decât această necesitate primară deslășurându-se liberă și neimpedecată" (l'Abbe Du Bos, réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, vol. I, part I, sections 1, 3, 5, 40, 50).

Dacă prin expresia sa formală, arta i se cerea în mod legitim să emoționeze și să provoace senzații capabile să risipească plictiseala provenită dintr-o existență sordidă, tot mai mult se înțelegea că această existență este lipsită de sens dacă arta nu se constituie în zona adevărului. De aceea a început să prindă tot mai mult contur ideea că arta trebuie să miște prin adevărul ei, că ea trebuie să fie mișcătoare pentru ca să poată alina și emoționa natura umană. În articolul scris pentru Enciclopedia, intitulat Frumosul, Diderot afirmă că acesta nu mai stă în veracitatea imitației naturale, ci în raporturi, în ordine, simetrie, proporție etc. Dar depășind în mod deliberat centrul de interes

asupra acestor principii ale ordinii de tip clasic, Diderot se apropie de italianul G. Vico, de teoria artei ca imaginație. În această interpretare, imaginația apare ca o activitate care influențează sufletul, creează gustul și într-un grad superior chiar talentul și geniul. Diderot crede că experiența noastră estetică începe cu percepția senzorială, ea în orice act de cunoaștere și apoi continuă cu imaginația și raționamentul. Aceste noțiuni sunt experimentale la fel ca toate celelalte, ele ne-au venit prin simțuri din existență ca: număr, lungime, adâncime. Dar vom vedea că estetica lui Diderot este influențată nu numai de senzualism, prin J. Locke și Du Bos, ci și de raționalismul cartesian, pentru că în concepția sa ideile de ordine, unitate, simetrie și proporție sunt la fel de pozitive, la fel de reale ca și cele de lungime, adâncime, cantitate și număr.

Diderot respinge însă existența unui misterios simț interior destinat să recepționeze impresii frumoase, deosebit de facultatea reflecției care ne elaborează în chip treptat ideile concrete de armonie și simetrie. Pentru Diderot simțul interior nu este decât spiritul, experiența constituită din veacuri, iar gustul estetic, la fel ca și cunoașterea este veridic și spontan. Pentru ca arta să reflecte veritabil realitatea, Diderot consideră că artistul se cere a fi dublat de un filosof, un profund cunoscător al căilor spiritului, al luminilor și umbrelor, al părților bune și rele din societatea omenească. Pe de altă parte, el se cere a avea nu numai un orizont filosofic larg, ci și o logică impecabilă. "Poetul care simulează și filosoful care raționează sunt în egală măsură logici sau ilogici, căci a fi logic și a fi conștient de înălțarea necesară a fenomenelor este același lucru. Aceasta e de ajuns, după câte mi se pare, pentru a arăta analogia dintre ficțiune și adevăr și a caracteriza pe poet și pe filosof" (58, p. 255).

O altă idee subliniată cu relief de enciclopedistul Diderot, care nu și-a pierdut nici azi valabilitatea, este aceea că frumusețea se atinge numai prin exercițiu și înseamnă perfecțiune. Frumosul nu este altceva decât adevărul pus în relief de împrejurări posibile, capabil să emoționeze și să miște.

Iluministul, fie ca materialist sau raționalist, pretindea și natura, nu pentru că o impunea moda timpului sau tradiția în spiritul Renașterii, ci pentru că ei vedeau în natură o sursă inepuizabilă de învățăminte, legi, alcătuirii și inspirații. Diderot considera că artistul învață mai degrabă de la natură decât de la reguli. El îi îndemna pe studenții parizieni în artă din vremea sa să-și părăsească profesorii pisălogi și mărginiți de la Academie și să se inspire din modelele pe care le pune viața reală la dispoziție, piața, grădina, hanul etc. Opoziția sa față de canoane și reguli anchilozante a fost totală și pozitivă, dar nu absurdă și anarhică.

Diderot în multe privințe rămâne un precursor al romantismului, fără să fi lăsat însă un program încheiat sau un manifest. În calitate de critic a promovat o artă progresistă întemeiată pe adevăr, atât în dramaturgie, proză, artelor plastice cât și în muzică.

A doua componentă a iluminismului, este aceea care s-a conturat și dezvoltat pe teritoriul Germaniei și a polarizat câteva mari personalități printre care: Lessing, Winckelmann, Baumgarten și Kant. Dintre aceștia cea mai mare contribuție pentru estetică a avut-o Immanuel Kant. Concepțiile sale estetice s-au exprimat limpede în cea de a treia lucrare a trilogiei sale, *Critica facultății de judecare*. Deși în programul filosofic inițial Kant nu prevăzuse această critică și nici nu-i părea necesară, până la urmă aceasta devine cheia de boltă a criticismului său. Chiar de la început această lucrare a câștigat aderența lui Fr. Schiller și simpatia lui Goethe. Kant prefigurează această nouă creație intelectuală pornind de la ideea că frumosul cu specific sale este un caz particular al finalității, care în natură se manifestă prin evoluția spre perfecțiune, în societate spre lucrul bine făcut, iar în artă către perfecțiune care echivalează cu frumosul.

Conceptul de scop explică existențele individuale și totalități concrete. Pentru a face din teleologie un principiu a priori, critica Facultății de judecare era obligată să dea o nouă explicație metodei transcendente, adică să descopere fundamentul teleologic într-o anumită facultate rațională. După

mele ezităn, Kant recunoaște facultăți de judecare, facultatea prin excelență a aprecierii, criticii și a gustului, puterea de a fi izvor de cunoștințe transcendente. Facultatea de judecare e înțeleasă de Kant ca acea capacitate intelectuală de a gândi particularul ca fiind cuprins în universal. Pentru el, teleologia, știința scopului, decurge din natura intimă a conștiinței, dar ea nu e determinativă pentru natură, nu are o funcție teoretică, ci e o reflecție, o contemplare, o evaluare a fenomenelor naturii sub raportul desăvârșirii lor ca formă adaptată la cerințe. Teleologia este așadar regulativă. E un mod de a privi natura și un mod de a o contempla ca și cum ar fi produsă de scopuri și de o Inteligență supremă. Facultatea de judecare este un punct de vedere subiectiv care nu se aplică la lucruri, ci la modul de a reprezenta lucrurile. De aceea facultatea de judecare nu e autonomă, ci dependentă și se explică numai sieși. Ea are ca punct de plecare gustul și frumosul și ca scop, moralitatea (sublimul).

Așadar facultatea de judecare estetică are în vedere Analitica frumosului (frumosul sub formă normală, finită) și Analitica sublimului (frumosul ca formă infinită). Kant a înțeles că această facultate e prea largă pentru estetică și de aceea a fost extinsă și la finalitate, care în secolul XVIII era identică cu frumosul, ordinea și armonia.

Estetica concepută în acest fel devine apriori. Kant s-a întrebat deseori dacă gustul, frumosul și sublimul implică imaginație și simțire, dacă există un sentiment pur a priori, subiectiv și totuși universal. În cele din urmă a descoperit factori a priori și în sfera sentimentului și a înțeles că așa cum facultatea de judecare mijlocește între intelect și rațiune, tot așa și sentimentul mijlocește între conștiință și dorință, deci și sentimentul poate fi pus în plan transcendental.

Sentimentul fundamentează nu numai arta, ci și finalitatea în genere, pentru că orice potrivire a lucrurilor cu facultățile noastre de cunoaștere e legată de un sentiment de mulțumire, de satisfacție. Spectacolul ordinii din univers, ca spectacol

teleologic, inspiră amirație și implică o apreciere. Din acest punct de vedere sfera teleologicului ar putea fi clasificată astfel.

a. finalitatea materială și sensibilă care constă în îndeplinirea trebuințelor noastre senzoriale și apare ca o finalitate empirică, fără interes pentru cercetarea critică,

b. finalitatea formală, sensibilă și estetică. Aceasta rezidă în acordul de formă al obiectelor cu facultățile noastre de cunoaștere, iar acest acord are drept conținut armonia dintre imaginație și intelect care se manifestă ca un joc ce stă la baza sentimentului. De aici rezultă că judecata estetică este sintetică, fiindcă sentimentul înțește o reprezentare cu predicatul nou de estetic și devine a priori,

c. finalitatea formală și intelectuală prezentă în geometrie;

d. finalitatea intelectuală și materială ca finalitate naturală.

În analitica frumosului Kant oferă cea dintâi descriere valabilă a esenței frumosului. Din punctul de vedere al calității judecata de gust sau estetică este o satisfacție sau o desfătare care nu decurge din reprezentarea lucrului, ci din raportarea acestuia la noi. Dar nu orice satisfacție consideră Kant că este estetică. Plăcutul și binele nu satisfac estetic, ci moral. Pe cel ce dorește hrana nu-l interesează reprezentarea, ci gustarea mâncării. Plăcutul, grațiosul, încântătorul se adresează numai simțurilor și ne încântă în afară de orice judecată. Binele ca scop sau mijloc presupune un concept, o judecată, față de celelalte satisfacții, satisfacția estetică e considerată de Kant dezinteresată și ca atare nu angajează realitatea, ci numai reprezentarea obiectului. În frumos nimic nu e dorit sau voit, prin frumos nu urmăresc nimic, gustare, cunoaștere, realizare, ci numai contemplare. Frumosul place fără concept, adică fără demonstrație, dar presupune o judecată și nu este legat de imperativ, e liber, e un joc cu specific uman.

În concepția lui Kant frumosul poate fi analizat din următoarele perspective:

a. din punctul de vedere al calității ca satisfacție estetică universală, în care calitatea decurge din dezinteres; posibilitatea

unei astfel de univers... și stă în capacitatea de comunicare la orice ființă ce judecă. În frumos raportul dintre imaginație și intelect e altfel decât în cunoaștere. Imaginația și intelectul concordă în frumos fără a le raporta la un obiect sub constrângere, ci liber într-o armonie simplă, în joc,

b. frumosul poate fi analizat și din punctul de vedere al relației. Frumosul în această ipostază este frumusețea ca formă a finei năți a unui obiect, întrucât ea e percepută fără reprezentarea unui scop, în acest context Kant spune că frumosul e finalitatea fără scop sau intenție. Frumosul place și ca atare implică o potrivire între forma unui lucru și jocul armonic al facultăților noastre, dar noi nu primim finalitatea formală printr-un concept care să fie o normă de cunoaștere sau dorință. Frumosul nu vrea să placă sau să excite, acesta ar fi un frumos construit pe gustul unui barbar. După Kant frumosul nu oferă nici satisfacții intelectuale, el se înfățișează ca o frumusețe liberă numită și *pulchritudo vaga*, sau frumusețe naturală. În concepția lui Kant există și o frumusețe aderentă, *pulchritudo adersens* legată de un scop util și care presupune un concept logic,

c. din punctul de vedere al *modalității* e frumos ceea ce e recunoscut fără concept, ca obiect al unei satisfacții necesare. Aceste principii caracterizează simțul comun, deosebit de cel intelectual, întrucât nu judecă după sentiment, ci totdeauna după concepte, mode, explicații etc

În viața lui Kant există și o *analitică a sublimului* filosoful consideră că există obiecte estetice fără a fi frumoase, toate aceste obiecte le găsește în sfera sublimului. În frumos forma obiectului este mărginită, limitată, armonioasă, în sublim obiectul nu are formă, sau forma lui e nemărginită. Sublimul e nemărginitul sau informal ca întindere, forță unașă nemăsurată. În sublim obiectul depășește capacitatea noastră de a cuprinde, de a avea o imagine. Rezultatul este o disproporție între rațiune și imaginație, între linia mărginită și obiectul perceput nemărginit. Prin sentimentul sublimului, prima dată ne dezvăluim neputința, micimea, teama, apoi Kant consideră ca subiectul, prin inteligența

și capacitatea lui de orientare se reorganizează, se înalță, se înfruntă în luptă și în felul acesta trece la autodepășire. Deci sublimul este un sentiment estetic mai complex decât frumosul. Adevăratul sublim se află în spiritul celui care judecă și simte nu în obiect. El rezidă în conștiința superiorității rațiunii asupra naturii sensibile, a destinului nostru moral, a necesității naturale oarbe. Nu obiectele se înalță în sublim, ci noi. Frica nu e niciodată sublimă, iar noblețea este superioară sentimentului. Sentimentul sublimului leagă intim estetica de moralitate.

În concepția sa idealul artistic e omul împreună cu modurile sale de expresie care sunt: *cuvântul*, ce dă naștere la arta cuvântului: *poezia*, *elocința*, *teatrul* etc.; *gestul* care generează arta plastică și arhitectura, *sunetul* care generează arta jocului de senzații sonore și toate diversele tipuri de muzică. Pentru a judeca obiectele frumoase Kant spune că trebuie gust, iar pentru arta de a produce asemenea obiecte trebuie geniu. Geniul e talentul de a produce obiecte pentru care nu e dată dinainte o lege și prima calitate a geniului e originalitatea. În epoca lui Kant proprietatea geniului era redusă la sfera artei, azi această concepție este depășită, ea practic fiind prezentă în toate domeniile de creație umană.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea s-a manifestat cu o deosebită vigoare și o altă torță pe firmamentul iluminismului, G.W.F. Hegel. Atât Kant cât și Hegel au creat o estetică de sistem, în sensul că partea de estetică era componentă organică a sistemului lor de gândire filosofică. Prin dialectica sa, și în sistemul său de gândire, Hegel privește arta ca pe un fenomen al trecutului, ca o formă de manifestare a Idealului. Idealul reprezintă termenul telic pentru Absolut. Idealul e începutul ființării. În sistemul său, Idealul se pune în mișcare și parcurge mai multe stadii. Omul ca animal superior, nu reprezintă numai încununarea din punct de vedere intelectual a naturii, ci și cel mai frumos produs al acesteia, din cauză că în el semnele rațiunii sunt mai evidente. Ce nu face natura în om, face omul în natură, căci

arta e natura dăruită, generată, natura renăscută din invențiile gemului.

Lumea artei la Hegel e inițiată într-o taină sau într-un botez care simbolizează participarea obiectelor de artă la libera percepere de sine a conștiinței umane. Natura oferă, în evoluția sa, o scară ce se ridică continuu spre frumusețea, dar nu o realizează niciodată în formă definitivă și desăvârșită.

În partea a doua a monumentalii sale lucrări, *Estetica*, Hegel desene modul cum evoluează Idealul. Acesta, în forma sa pură parcurge următoarele etadi:

a. arta simbolică, b. arta clasică, c. arta romantică

Referindu-se la faza simbolică Hegel consideră că aceasta e o pre-artă. În obiectele acestei arte aparența sensibilă și conținutul divin nu se potrivesc. Materia servește drept un mediu ambiant al spiritului, constituie un obstacol în calea afirmării spiritului, iar acesta este în stare de neputință de a ieși învingător din materia care îl copleșește. Ambiguitatea, enigmaticul, sublimitatea constituie caracteristici ale artei simbolice, ca a artă lipsită de echilibru. El dă ca exemple Piramidele egiptene, sublimitatea poeziei ebraice, metaforele din psalmi, fabula cuprinzând parabola, ghicitoriile, alegoria, metafora și poemele homerice. În arta simbolică artistul e veșnic în căutarea unei forme materiale care să exprime semnificația integral. Grecii au înțeles acest adevăr filosofic și l-au făcut sensibil simțurilor în statuile cu zei. Aerul de seninătate și calm fericit reprezintă pecetea emoțională a artei lor din această fază simbolică. Prin întruchiparea zeilor, spiritul absolut a fost astfel individualizat, dar tocmai în această individualizare prea mare a zeilor se aflau și germeii disoluției simbolismului. Antropomorfismul este considerat ca o caracteristică a artei simbolice care a încâtușat în egală măsură filosofia și arta. În arta clasică, a doua formă de Ideal care în viziunea lui Hegel coincide cu Renașterea și ecourile sale imediate, spiritul se echilibrează cu materia și naște forme artistice cu puternică tentă spirituală, cum ar fi: pictura, sculptura, teatrul, poezia etc.

În cea de a treia etapă, Romanticismul, Hegel consideră că Idealul a ajuns la forma sa normală, în sensul că Ideea a învins materia, a ieșit din constrângerile copleșitoare ale acestora și are puterea să se manifeste liber într-o serie de arte cum ar fi muzica, poezia, filosofia, religia etc.

În sistemul său estetic Hegel face o serie de considerații interesante și uneori surprinzătoare de contradictorii cu realitatea despre arte. Arhitectura e privită de Hegel ca fiind arta cea mai greoaie, și intelectual vorbind, cea mai mută dintre arte. Deși are ca scop, atât utilitatea cât și frumusețea, la început avea un scop unic și foarte redus practic acela de a se ridica o masă de piatră sau cărămidă pentru a comunica o idee mult prea săracă - adăpostul. La construcțiile antice, consideră Hegel, se respectau mai mult legile geometriei decât idealurile estetice, de aceea, aceste construcții aveau un limbaj mut și erau lipsite de emoționalitate. În arta de cult de abia oamenii începeau să-și exprime enigmele lor în pădurea de colane gigantice sau în piramidele și sfincșii uriași. Pe măsură ce arhitectura s-a dezvoltat, ea a devenit tot mai utilă și mai emoțională, cu forme îndrăznețe și planuri pe măsură. Hegel consideră că arhitectura e *muzică înghețată*. El avea o deosebită considerație pentru arhitectura creștină, despre care considera că reprezintă unirea simbolului și a utilității. În arhitectura creștină de stil gotic el vedea catedrala ca fiind casa lui Dumnezeu. Această catedrală îmbină interiorul luminat și încărcat de statui, în așa fel, încât conduce la stări spirituale ca examenul de conștiință și extazul. Prin pășirea infinită a turlilor și a fleșelor, arhitectura gotică, considerată cea mai reprezentativă pentru religia creștină, simbolizează tendința omului de urcare către Dumnezeu. În arhitectura gotică solidaritatea materiei cu spiritul începe să se topească, iar formele ei nervoase și spirituale metamorfozează lăcașul într-un tip crudat de muzică.

Ideile estetice au continuat dezvoltarea lor într-un climat nou în condițiile secolului al XIX-lea prin *Arthur Schopenhauer* (1788-1860). Format într-un climat de adânci

frământări sociale și apărând odată cu marile sisteme filosofice germane, Schopenhauer s-a caracterizat încă de la începuturile activității sale ca un romantic contestatar și vrăjmaș declarat al raționalismului optimist de tip hegelian (îlătorește mult prin toată Europa, cunoștea bine limbile și literatura marilor națiuni occidentale, studiasă mult și divers în filosofie, istorie, muzică, medicină, literatură. Ducea o viață agitată și era un adevărat rezervor pentru biografii romănțate, era bogat, spiritual, avea idei șocante despre femei, viață și dragoste și refuzase să facă cunoștință în Italia cu Byron din cauza unui acces de gelozie.

În filosofie, ca și Fr. Herbart, Schopenhauer se considera singurul continuator și cunoscător adevărat al filosofiei kantiene. Pe Fichte, Schelling și Hegel îi disprețuiește și îi blasfemază în permanență. Teoria științei este considerată o fantasmagorie, lecțiile lui Hegel îi fac impresia de "palavre îngrozitoare și foarte plăticoase". Cu toate acestea el le este dator acestora pentru ideile cu care l-au influențat. Mult batjocoritul Absolut hegelian devine *Voință* - substanța infinită în care e sădită și afirmarea și negarea. În lucrarea sa *Filosofia naturii*, Schelling vorbea de voință ca principiu primar al conștiinței, iar la Fichte aceeași voință era esența eului, absolut liberă, morală și rațională. El are pretenția că va fundamenta apriorismul lui Kant, motiv pentru care face neîncetat referiri la acesta. Confuzia sa rezidă, în esență, în suprapunerea planurilor psihologice și gnoseologice pe o ontologie idealistă - vulgară de coloratură mistică - orientală și clectă. Din resturile unor mari sisteme filosofice, Schopenhauer și-a creat o filosofie de nuanță eclectică, bazată pe o concepție potrivit căreia lumea este iluzie, este o reprezentare a voinței, idee plecată de la concepția budismului indian de care se atașase sentimental. Viața omenească în concepția sa, presupune un efort necontenit de afirmare și conservare individuală, urmat mereu de deziluzie, care provoacă permanent surse și motive de suferință. Schopenhauer consideră că de sub tirania permanenței suferințe omul se poate sustrage numai temporar cu ajutorul contemplației estetice, îndeosebi cu ajutorul muzicii, efect echivalent cu

ridicarea în lumea platoniciană a Ideilor. Omul nu reușește însă să se elibereze definitiv decât prin Nirvana, adică prin înăbușirea voinței de a trăi și, implicit, stingera suferinței.

În viziunea sa, exprimată în cartea "Lumea ca voință și reprezentare", Schopenhauer consideră că lumea reprezentată este fenomenul în care voința se reflectă ca într-o oglindă, ceea ce înseamnă că viața însoțește voința ca umbra corpul. În sine Voința ignoră pluralitatea, ea e una și de aceea este lipsită de cauză. Voința nu are scop și nici rațiune. Ea îmbracă diferite forme, derință de viață și curaj de a trăi la toate ființele. Voința de viață nu e consecința existenței lumii, ci din contra, lumea e rezultatul voinței de viață.

Eliberarea omului, după Schopenhauer, înseamnă sustragerea acestuia din strânsoarea tiranică a forței din natură - Voința, pentru care trebuie să apelăm la artă și filosofie. Viața nu e niciodată frumoasă, numai imaginile ei sunt frumoase, imagini prin care noi o transfigurăm prin artă (muzică, poezie, pictură etc.). Creatorul în filosofie și în artă, în viziunea lui Schopenhauer este genul. Teoria genului în viziunea sa se va bucura de o mare atenție datorită și influenței romantismului care la avea dată interpretă în diferite feluri conceptul de gen. Schopenhauer preia această temă și îi dă propria sa interpretare. Genul, în viziunea filosofului, vede altfel lumea decât restul oamenilor, o lume mai obiectivă, mai pură. Dacă omul obișnuit se compune din 2/3 voință și 1/3 intelect, genul, din contra, posedă 2/3 intelect și 1/3 voință. Genului îi este caracteristică cunoașterea intuitivă, imaginația, separarea intelectului de voință, de unde rezultă că operele artistice nu sunt rezultatul unei intenții, ci doar al unei nevoi instinctive; melancolia, inteligența concentrează în focarul conștiinței lumea infernală. Genului îi mai sunt proprii, după Schopenhauer, ignorarea propriilor interese, găsirea recompensei în sine însuși, inadaptarea la viață, înrădăcarea cu nebunia, absența moderației, izolarea, contradicția, lupta cu epoca sa, infantismul, preferința pentru general etc. Iată pentru ce genul este considerat o facultate contra naturii o

inteligentă care a devenit infidelă misiunii sale de slujire a voinței. Geniul se caracterizează și prin anumite însușiri somatice, predominarea anormală a sensibilității asupra intabilității și reproductivității, izoarea encefalului de sistemul ganglionar, un stomac excelent, un creier cu volum extraordinar, o anumită formă de craniu lunguș și spre spate. Schopenhauer refuză femeilor genialitatea, căci, va spune autorul "ele sunt întotdeauna subiective și infantile". Geniul artist are în comun cu geniul filosof faptul că-și pune problema existenței. Ceea ce opera de artă nu dă virtual și explicit, filosofia dă actual și explicit. Filosofia față de artă este ca vinul față de struguri. Acuziția filosofiei este fermă și durabilă, greoaie și pune condiții grele pentru intelect, de aceea îndepărtează de sine pe majoritatea oamenilor. Pentru acest motiv, menirea artei este să înalcească înțelegerea ideilor filosofice și să le prezinte într-o formă adecvată pentru a intra mai ușor în obișnuințele omului comun. Artele sunt produsul luxului, spune Schopenhauer, ale geniului, bogăției de facultăți intelectuale, care depășesc necesitățile Voinței ce o trădează. Artă are menirea de a pune în acțiune imaginația pentru a face posibilă contemplarea Ideilor - esențe ale lumii și vieții.

Schopenhauer ierarhizează artele după generalitatea și tipul ideilor. Artistul nu imită, ci creează, având intuiția Idei. În arhitectură, artă care ocupă regstru inferior după Schopenhauer, prăbușirea masei materiale, tendința ei de a se așterne pe sol este împiedicată de coloane, pilăstri, arcuri și boltă. Sculptura exprimă structura dinamică perfectă și ideală a corpului uman, iar pictura exprimă ideea caracterului și a diversității umane. Desigur Schopenhauer are propriile aprecieri pentru toate artele, dar muzica ocupă un loc special în viziunea sa estetică. Muzica este considerată artă superioară, eliberată de spațialitatea imaginii artelor plastice, de conceptul pe care îl învelește, de masa pe care se sprijină etc. Muzica este umbra eminentă universală, este față de originalitatea conceptelor, aproape ceea ce sunt acestea față de lucrurile particulare. Muzica exprimă doar în forma

Limpului natura intimă a vieții, ea trece dincolo de Idee, surprinzând ea în oglindă imaginea Voinței însăși, aspirațiile și eufoniile acestora, ntraductibile rațional. Analiza pe care a făcut-o Schopenhauer unei odiei, considerațiile sale cu privire la ritm și armonie, informația sa și eleganța stilului, dar mai ales marea și statonica lui rubire pentru muzică pe care o consideră substanța lumii - l-au impresionat puternic și pe Wagner care a adoptat estetica schopenhauriană, la fel cum a procedat și marele poet român, Mihai Eminescu, împreună cu mentorul său, Titu Maiorescu.

Bucuria frumosului, consolare prin artă, entuziasmul creator, îl fac pe artist să uite suferințele vieții care cresc pe măsura sporirii lucidității sale. Creația îl consolează în singurătatea dezoantă la care e condamnat în mijlocul mulțimii. Voința generatoare de suferință necontenită, când lamentabilă, când terifiantă, de îndată ce e contempată în reprezentarea pură a operei de artă oferă un spectacol impunător. Artistul e captivat de contemplarea spectacolului pe care îi dă voința. Așadar pentru artist și pentru omul obișnuit eliberarea din constrângerile voinței este dată de artă care va fi înțelesă ca o eliberare estetică.

5. Estetica în etapa postmodernă

La începutul secolului XX, proliferarea curentelor artistice și avansul impetuos al științei și tehnologiei au grupat această puzderie de încercări artistice pe două linii fundamentale de gândire estetică:

A. Spre *teoria empatiei*, numită după creatorul său, Th Lipps, *Einfühlung*. Primul profesor de estetică, de fapt, care a introdus termenul de empatie a fost Victor Basch, de la Universitatea pariziană Sorbona. El adoptă această orientare, o explică și o interpretează ca pe o stare și o metodă în care artistul se cufundă în obiectele lumii exterioare, deci și în opera de artă, și interpretează eurile altora după propriu său eu. Această manieră de a înșuși, anuma și personifica natura în complexitatea sa (ca un fel de holoizism renașcentist), se înscrie într-o expresie nouă

la nivelul timpului nostru, pe linia vechiului mimesis grecesc - aristotelic. Orientarea se apropie foarte mult în plan filosofic de intuiționismul lui Bergson, dar și de intuiția fenomenologică husserliană. Artele, indiferent de genurile lor, spune Bergson, nu au alt obiect decât acela de a îndepărta simbolurile practice inutile, generalitățile convenționale socialmente admise, tot ceea ce maschează realitatea, pentru a ne pune față în față cu realitatea însăși. Dacă la Bergson intuiția ca o capacitate rațională, vizează nemijlocit esența proceselor vitale - elanul vital -, la Benedetto Croce, care a influențat în parte estetica empatiei, intuiția are o importantă funcție cognitivă în planul artei. După el, arta este o cunoaștere intuitivă activă, deosebită și superioară celei senzitive, pasive. La Croce intuiția coincide cu expresia, iar cunoașterea expresivă este considerată independentă și autonomă de faptul intelectual. Intuiția sau reprezentarea, în viziunea sa, se distinge de îndată ce simți și suferi de unda sau fluxul senzitiv, de materia psihică luată ca formă. În viziunea acestuia, în esență ei intuiția este brică, iar expresia este sentimentul devenit imagine. Existența materială a operei de artă este numai un adaos la creația pură a spiritului. Dar, după cum este cunoscut, intuiția lui Croce devine limbaj și în final lingvistică generală, care înlocuiește esteticul. Pentru Croce, datorită caracterului său ideal, limbajul artistic este abul, el nu se diversifică în plastic, literar, muzical etc., pentru că arta în concepția sa este o universalitate transcendentă.

Pe aceeași filiație a transpuneri simpatetice s-a înscris și estetica *existențialistă*, promovată mai cu seamă în Franța și Germania. După M. Heidegger trăirea artistică (*Erlebnis*) realizează o revelație (*Unverborgenheit*) a acelei totalități a universului care este învăluită prin însăși esența ei în mister. După filosoful german, arta este poezie (*Dichtung*) și se obține numai prin dezvăluirea misterului, poziție care l-a influențat în acest sens și pe filosoful român Lucian Blaga. Limbajul este doar un mijloc, printre altele, de a descoperi misterul, iar poezia este fundarea ființei prin cuvânt. J.P. Sartre, considera la rândul său, că

artistul "se oprește asupra calității sunetului sau formei, el revine mereu aici și se încântă, această culoare-obiect o transportă pe pânza sa și singura modificare pe care o va face să sufere este aceea de a o transforma în obiect imaginar" (123, p. 79).

Alți esteticieni ai tendinței *Einfühlung*, ca Max Dessoir și Emil Utitz, înțeleg estetica dintr-o perspectivă științifică. Utitz consideră că știința artei se ocupă de factorii constitutivi ai operei de artă care sunt: materia și tehnica, aptitudinea artistică de tip clasic sau baroc, modul de reprezentare sau formul, valoarea reprezentării, stilul ș.a.

B. Cea de a doua orientare estetică din prima parte a sec. XIX a fost *teoria purei vizualități* (*Schönbarkeit*) după numele creatorului său Konrad Fiedler. Această doctrină a polarizat mai ales personalitățile artistice inclinate mai mult spre știință. Teoria în sine era înțeleasă ca un *mod de a vedea* al artistului, a unui artist cu o privire calificată și mai pătrunzătoare în comparație cu cea a omului comun. Artistul, în această viziune, are puterea de a pune în vizibilitate realități plătuite, închipiri creatoare, iar opera este o *vizualitate pură*, o realitate reconstruită pentru a fi percepută ca obiect. În acest context judecata operei de artă, ca fapt axiologic de recunoaștere a operei, se bazează în principal pe valori de stil. În jurul acestei orientări s-au grupat doctrinele estetice create de Etienne Souriau, G. Marpurg - Tagliabue, Henri Focillon (doctrina formalismului figurativ), care în lucrarea sa *Viața formelor* (1934), afirmă că genul variațiunilor armonice nu încetează să combine și să recombine mereu noi figuri, unde viața formelor nu are alt scop decât pe ea însăși și reînnoirea ei. Stilul, după Focillon, se caracterizează prin primaul său tehnic și fiecare stil are o viață a lui, regizată de legi interne. Pe lângă alți adepți ai acestei orientări ca: Lionello Venturi, Clive Bell, Elie Faure, Rene Huygh, Marcel Brion se vor număra Moritz Geiger, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, iar mai apropiat de zilele noastre Mikael Dufrenne care cu toții au pus bazele esteticii fenomenologice.

În perspectivă *fenomenologică* estetica ocupă un loc important mai ales în probleme cum ar fi obiectul estetic, experiența estetică, trăirea estetică și analiza operei de artă. Aceste probleme formează corpul central al analizei fenomenologice. *Obiectul estetic* descumbează de regulă opera de artă în ipostaza ei de fenomen, dată de actele revelatoare ale conștiinței estetice intenționale. Corelat cu actele conștiinței perceptive, dar având drept suport opera de artă, obiectul estetic își revendică statutul ontologic cu soluționări în mai multe planuri: în plan ideal, în plan intențional și în plan imaginar.

Experiența estetică este subordonată obiectului estetic și se prezintă în forme constituante cu accent pe formele apriorice ale conștiinței, pe funcția irea ului, pe funcția conștiinței imaginative și pe puterile perceptive ale sensibilității generalizatoare. Estetica fenomenologică se identifică și se caracterizează după modul cum urmărirea constituirea transcendentă a datelor eidetice, fără a se ocupa, sau a se ocupa mai puțin de geneza lor. Estetica fenomenologică preconizează o *comprehențiune* intuitivă a esențelor, o analiză a structurilor și relațiilor obiectului estetic. De aici se preconizează și o sistematizare posibilă a direcțiilor de cercetare în estetica fenomenologică: fenomenologia obiectului estetic; descrierea straturilor esențiale ale operei de artă, descrierea experienței estetice și a actului de valorificare. Acest mod de a gândi se ocupă așadar, de particularitățile sensibile și artistice, de raportul dintre aspectul perceptiv și cel ideal al imaginii, de reconstituirea în actul de citură a tipologiei or de imaginație și a formelor receptării acestora. De aceea, analiza receptării operei de artă prin care se configurează obiectul respectiv este în permanentă atenție în programul esteticii fenomenologice. Descrierea experienței receptorului este preferată ca temă de cercetare, deoarece se acordă direct cu exercitiul intuiției eidetice cărui fenomenologia îi acordă valoare de metodă și caracter cognitiv. Prin acest caracter se pune un accent deosebit pe valorizarea operei de artă, deci pe rolul

subiectului în însușirea obiectului de artă, pentru că numai în acest mod este posibil obiectul estetic.

În estetica fenomenologică în genere se resping pozițiile bazate pe bunul simț și, de aceea, realitatea unui obiect care ne provoacă o emoție estetică nu este considerată validă. În acest sens Roman Ingarden a adus o serie de argumente și anume: obiectul percepției estetice poate fi de domeniul imaginarului sau ficțiunii. De exemplu o situație tragică imaginată artistic ne poate provoca sentimente de groază sau compasiune cu aceeași intensitate cu care s-ar declanșa aceleași trăiri în prezența unei situații reale, domeniul propriu al trăirii estetice este circumscris de reacțiile noastre la operele artistice, ori acestea aparțin sferei obiectelor intenționale și nu celor psihofizice. Analiza primei faze a trăirii estetice, care, de asemenea, are mare relevanță în această doctrină, care corelarea cu obiectul senzorial pentru că aceasta demonstrează rolul auxiliar al prezenței unui obiect real pentru producerea obiectului estetic. *Trăirea estetică*, adică percepția estetică, este deosebită radical de trăirea psihofizică, ea este trăirea semnificației a ceea ce reprezintă opera. Trăirea estetică aplicează la jocul de imaginație și la fondul perceptiv cultural al subiectului. Trăirea estetică există ca fază numai atunci când subiectul este transportat în lumea imaginarului și își blochează celelalte activități aparținând vieții practice, fenomen care se numește *neutralizare eidetică*. Aceasta neutralizare se manifestă ca o predispoziție în a "crede" în existența obiectului ideal reprezentat și perceput ca lucru variabil, mai ales când obiectul estetic posedă un strat al obiectelor reprezentate și ne trimite la un referențial real.

Capitolul III CATEGORIILE ESTETICE

Termenul de categorie în limbaj filosofic este echivalent cu cel de esență, iar în plan estetic și cu cel de valoare. În sens general prin categorii se desemnează conceptele cele mai

generație și fundamentale care servesc la formarea judecăților. Această noțiune a fost în special analizată de Aristotel, Kant și mai târziu de Rosenkranz. În concepția lui Aristotel categoriile reprezentau predicatul unei propoziții sau una din determinările altora ale existenței care pot servi drept predicat: substanța, calitatea, cantitatea, relația, locul, timpul, situația, modul de a fi, acțiunea, pasiunea. Kant face prima analiză sistematică de pe pozițiile unei interpretări moderne. El consideră categoriile ca un fel de instrumente de care se servește subiectul pentru a face ordine în haosul de senzații provenit de la lumea înconjurătoare. De asemenea, Kant consideră categoria și ca o formă sau principiu apriori al intelectului, reprezentând condițiile primordiale ale oricărei experiențe, ipostaze în care obiectul se poate prezenta subiectului, aspectele sub care subiectul se poate apropia de obiect.

Emil Durkheim sublinia, de asemenea, importanța categoriilor accentuând pe caracterul eminamente social al acestora, pe caracterul lor reprezentativ, în oarecare măsură preexistând în conștiința individului. Categoria ca reprezentare colectivă asupra realității este definitorie la acest sociolog în explicarea fenomenelor din comunitățile umane. Nicolai Hartmann, de asemenea, este interesat de pe poziții filosofice pentru o analiză a categoriilor. El găsește trei domenii mari în care se constituie acestea: existența, conștiința, cunoașterea. Pentru el frumosul, de exemplu, este o categoria care aparține atât existenței cât și cunoașterii. Hartmann consideră categoriile drept expresia unei situații, drept noțiunilor de maximă generalitate, forme ale reflecției etc.

În plan estetic, Ch. Lalo, găsește următoarele categorii: frumosul, grășosul, sublimul (ca și la Kant), tragicul, dramaticul, comicul, umoristicul ș.a. Pe linia analizei categoriilor în plan estetic se adaugă și contribuția lui Et. Souriau care adăuga la categoriile lui Lalo elegiacul, pateticul, fantasticul, pitorescul, poeticul, grotescul, melodrama, eroicul, nobilul, liricul.

În zilele noastre mulți cercetători înglobează în estetic categoriile care se experimentează în sfera artelor, reprezentările care s-au conturat în sfera experienței estetice, cum ar fi formele urâtului, absurdul, interesantul ș.a. P.A. Michels pornește de la constatarea că fiecare epocă constituie expresia unei necesități speciale față de o categoria estetică sau alta. El observă că niciodată, nici tragicul, nici comicul, nici urâtul nu au dominat în întregime o perioadă a istoriei și nici nu s-au exprimat întotdeauna în forme pure, de aceea, autorul demonstrează caracterul relativ al poziției diferitor categorii în sistem. Când o categorie predomină, celelalte nu sunt neutralizate sau eliminate total. Categoria exprimă așadar, în viziunea lui Michels, un oarecare mijloc de a ne deschide față de o lume determinată, un simț față de o situație care domină.

În estetica zilelor noastre categoriile se pot diferenția după ipostaza sau poziția pe care o ocupă în fața realității. Domeniul categoriilor se poate constitui drept un obiect al științei frumosului, drept o știință generală a frumosului și a filosofiei artei, drept metafizică a creației artistice sau știință a însușirilor estetice a realității. În unele situații categoriile au fost înțelese și ca "metodă de creație", procedeu artistic, mijloc de expresie sau de imaginație.

Despre categorii se poate discuta și în corelație cu istoria artei. Astfel se poate vorbi de categoria de clasic, baroc, romantic etc. Categoria estetică așadar, se află într-un permanent proces de mișcare istorică, dar cunoaște și o stabilitate relativă. După esteticianul român, Gheorghe Achiței, frumosul, categoria centrală a oricărei estetici, se subdivide în mai multe varietăți: drăguț, pitoresc, idilic, mistic, minuat, fetic, fermecător, splendid. Din perspectiva sublimului putem avea și categorii ca: fastuos, admirabil, monumental, grandios, colosal, magnific, solemn, eroic etc. Dar și din perspectiva urâtului, a comicului și a tragicului putem, de asemenea, avea mai multe categorii.

Așadar noțiunea de categorie este relativă pentru că este în mișcare, dar este și stabilă pentru că ea fixează în anumite puncte

experiența omenească și ajută pe cercetător să-și confrunte cu mai multă precizie observațiile asupra fenomenelor artei. Cu toate contribuțiile în timp, totuși termenul de categorie nu este suficient de clar, dar este clar că o categorie estetică este o entitate definită prin reunirea următoarelor însușiri: a) Categoria este și un ethos, adică o atmosferă afectiv specializată. Frumosul, drăguțul, grațiosul, tragicul, pateticul, comicul etc. cuprind mai întâi o reacție sentimentală sau emoțională, o impresie afectivă. Această impresie este complexă. Astfel, tragicul este o categorie a intensului în care Aristotel, de exemplu, făcea să coexiste sentimentele diferite ca teroarea și mila cu nuanță de fatalitate în lupta omului contra destinului, care era ineluctabil învingător; dramaticul mai dinamic, deschidea posibilități de speranță în tensiune și o luptă al căru succes rămânea în suspans și nedecisă până la soluția finală; umorescul este înțeles ca un echilibru delicat și patetic, fantezia are o nuanță de plăcere spirituală. Categoria estetică, este deci, în primul rând o abstracție care se referă la afectiv dar care are un anumit caracter generic, pentru că nu se referă la o oporă, ci la un număr nelimitat, sau la un fenomen sau la un caracter, ci la un număr nelimitat. b) Dintr-o artă perspectivă categoria poate fi înțeleasă și ca un sistem de forțe structurante. Deși cuvântul afectiv dă categoriei estetice o notă de subiectivitate, ea nu este pur subiectivă, așa cum susținea cu tărie Kant în prima fază a demonstrației sale. Dimpotrivă, impresia spectatorului de artă este dată de natura însăși a operei. Aceasta nu este patetică pentru că se plânge, și nu-i comică pentru că se rade, ci invers. Studiul categoriilor estetice se recomandă a se începe cu studierea operei însăși pentru a degaja ceea ce face să se nască impresia afectivă. Este vorba de condiția structurării, adică aranjarea elementelor într-o relație și interacțiunea lor organică, modul de cooperare internă a forțelor operei care definesc fiecare categorie. De exemplu, fantasticul, feericul și minunatul se instalează pe un dublu plan de existență, unul natural și curent, altul, "supranatural", în contrast cu primul și totuși în comunicare cu el. Dacă se suprimă dualitatea acestor

două moduri de existență în diegeză, se obțin categorii vecine precedentelor și totuși diferite: insolitul aproape de fantastic și grațiosul aproape de feerie. Și fantasticul și feericul, deși au caracteristicile celor două planuri de existență, nu se confundă. Fantasticul face contrastul intens, exacerbează opoziția celor două planuri, accentuează dramaticul și neliniștea funciară a omului în plan natural. Dimpotrivă, feericul pune supranaturalul în corelație cu dorințele și aspirațiile umane, dar așteptate cu neliniște și naivitate. c) Considerăm categoria și *un tip specializat de valoare* cu raportare la judecata estetică. Categoria estetică permite aprecierea operei de artă numai în măsura în care ea satisface sau nu exigențele artistice, numai dacă produce în mod efectiv ethosul sau ecoul așteptat. Ca instrument de judecată, categoria estetică se apropie aici de categoria logică sau filosofică. Dar o categorie estetică specifică este o varietate particulară de ideal estetic și trebuie menționat că termenul de frumos, într-adevăr, are totdeauna niște variații, niște specii. Pe de altă parte, frumosul este și un ideal de armonie, de noblete și echilibru, cum și sublimul este un ideal dinamic care transportă forțe umane, năzuințe umane. Noțiunea de frumos mai poate desemna și calitatea unei opere, splendoarea unui ideal etc. În acest sens toate categoriile estetice pot contribui la producerea frumosului sau sublimului etc.

1. Categoriile estetice specifice vizualității

Formele estetice frumoase se dovedesc a fi numai acelea care sunt apte să producă în subiect anumite trăiri. Să urmărim pe scurt principalele tipuri de trăiri încercate în condițiile contemplării formelor pe care le percepem în existență, prin excelență la modul vizual. Grupul de fenomene de care ne ocupăm pentru început se caracterizează în primul rând prin aceea că privesc *formele generatoare de spectacol vizual*. De aici deducem că aceste trăiri ale formelor apar, într-un fel sau altul, și în funcție de dispozițiile noastre. Există o notă de originalitate

inerentă formei pe care o contemplăm în condițiile oncării proces de apreciere estetică. Calitatea acestora de a genera spectacol trebuie să pornească de aici. Prin raport cu formele, care la un moment dat ne apar ca frumoase sau urâte, formele neestetice vor fi cele care nu le luăm în considerare. Ele pot fi lucruri care să ne fie folositoare, dar nu să atragă atenția prin înfățișările lor, incapabile să facă aluzie la ceva mai mult decât propria lor calitate de a exista sau de a fi utile. Granița dintre estetic și neestetic nu poate fi aproape niciodată delimitată, de unde caracterul imprecis, chiar ambiguu al unora dintre trăirile ce pot fi încercate.

Frumosul conține aproape fără excepții elemente de poetic, interesant, patetic sau agreabil. *Poeticul* este capacitatea unui obiect sau fenomen de a face aluzie la altceva decât propria sa existență. Trăirile specifice categoriei estetice de poetic se definesc prin perspectiva condiției noastre psihoculturale. Materialul perceptibil se prezintă astfel structurat, încât prin întreaga sa configurație devine o adevărată metaforă a unui sau a mai multor aspecte ale existenței umane. Astfel poeticul constituie o existență primară, impunându-se atât autonom cât și prin asociere cu pateticul, cu interesantul, sublimul, grațiosul etc.

Pateticul poate apare uneori discret, alteori ostentativ, în orice situație el desemnează trăirile încercate de subiect în condițiile contemplării formelor care se detașează ostentativ de ceea ce există în jurul lor. Pateticul presupune afișarea ostentativă a expresivității, de aceea frumosul este întotdeauna și patetic, pe când agreabilul poate avea în componența sa și elemente de patetic. Sublimul însă este prin excelență patetic. Tragicul în toate manifestările sale are și o notă de patetic.

Există un grup de categorii estetice (monstruosul, oribilul, groaznicul, obscenul, grosolanul, absurdul) care, într-o anumită măsură, pot conține și ele o anumită doză de patetic. Atât formele din natură cât și cele rezultate din creația omului posedă totdeauna o incontestabilă notă de patetic.

Interesantul privește complexele de trăiri încercate în condițiile în care formelor percepute nu le sunt recunoscute încă alte calități vizuale, în afara faptului că rețin atenția și incită la căutarea unui sens. Nu există forme estetice care să nu posede și note de interesant, dar ele devin secundare în raport cu notele care permit aprecierea de frumos, sublim, grațios etc.

Agreabilul se impune ca termen desemnând trăiri sau complexe de trăiri de ies câteodată din limitele esteticului (produse alimentare, vestimentație, locuința). De cele mai multe ori, agreabilul se prezintă ca plăcut. Frumosul este legat și de agreabil și de plăcut. După Kant, frumosul este ceea ce place dincolo de orice interes și în absența oncărilor norime. Agreabilul privește ceea ce place în general la nivelul senzației. Plăcerea procurată de ceva agreabil se prezintă ca o plăcere situată la nivelul tendințelor spontane ale spiritului, fără a atrage zonele de mare profunzime. În sens cotidian agreabilul are următoarele semnificații de bază: ceea ce place spontan la nivelul tuturor simțurilor (miros, gust, culoare, sunet); Ceea ce încântă privirea sau auzul atunci când este contemplat, indiferent de valoarea sa de întreținere; Ceea ce nu deranjează la nivelul senzației atunci când este perceput.

Încă nu dăm o definiție a frumosului, după cum se constată, ci doar pregătim condițiile înțelegerii sale. Frumosul are și variante particulare prin care există, prin care se exprimă cum ar fi pitoresc, idilic, minific, feeric, miminat, fermecător, splendid. Noțiunea de *pitoresc* se referă la formele armonioase și echilibrate, astfel construite încât să lase impresia că au fost respectate în cel mai înalt grad regulile compoziției și ale proporției. Pitorescul încântă repede ochiul. *Idilicul* desemnează frumusețea definibilă din perspectiva aluziei pe care o face o formă la o posibilă împlinire, la un anumit ideal de fantezie sau de frumusețe, evident dintr-o perspectivă naivă. *Mirificul* se delințește ca un complex de trăiri încercate în fața formelor ce umnesc prin integritatea, armonia și echilibrul lor, încât par a ține de o lume ireală (supra reală). *Feericul* se cere înțeles în sensul

sentimentelor încercate în fața formelor care prin notele lor vizuale pozitive și mai degrabă de lumea basmelor *Fermecătorul* privește o variantă a frumosului situată în vecinătatea agreabilului. El desemnează trăirile încercate în fața formelor ce îl vrăjesc pe cel ce le contemplant, reținându-și numai sensurile pozitive.

Grațiosul. Dintre toate categoriile estetice, frumosul, grațiosul și sublimul, cu numeroasele lor nuanțe și variante, formează grupul cel mai unitar. Grațiosul pornește de la raporturile pe care omul le poate avea cu diferitele forme capabile să producă plăcere la simpla lor contemplare. Frumosul se cere înțeles ca un specific al formelor armonioase și echilibrate care se raportează la noi pe lîna a ceea ce noi considerăm ca ideal. Grațiosul prezintă forma fragilă a frumuseții, un fel de frumusețe ce necesită ocrotire, protecție, ceva cu echilibru precar. De aici senzația că acest frumos trebuie cultivat și protejat cu grijă. Dintre arte, cele care exploatează cel mai mult efectul de grațios sunt dansul, muzica și pictura. Dintre stiluri rococo-ul și Art Nouveau stau sub semnul grațiosului, iar dintre domenii le extra-artistice, vestimentația ne atrage în mod special spre grațios cu aspectele sale de elegant, delicat, fin, suav, gingaș ș.a.

2. Frumosul

Dificultăți în definirea frumosului. Una dintre cele mai constante probleme ale esteticienilor și filosofilor a fost, din primele etape ale dezvoltării gândirii artistice, aceea de a da un răspuns satisfăcător la întrebarea, ce este frumosul? Soluția acestei probleme a fost și este încă dificilă, deoarece există o foarte mare diversitate de opinii în acest sens. Aceste opinii oscilează între negarea valorii categoriei de frumos și existența frumosului ca atare. Între aceste limite se situează o impresionantă mulțime de definiții, dintre care vom selecta și analiza pe cele care ni se par mai importante. Anticii considerau frumosul ca fiind conexat cu binele, adevărul și utilul. Pentru

aceasta ei aveau un ideal educativ exprimat în formula *Ka nocagathon*, formulă ce exprima tocmai dorința rea izărită unei personalități umane care să înfrumusețe atribuțiile fundamentale ale acestor formule. Platon, de exemplu, în dialogul *Hippias Maior*, 286 a - 303 e, în dezbaterile pe tema frumosului se consideră că acesta trece prin mai multe trepte: frumosul ca expresie individuală, frumosul ca materie generală, ca potrivire sau adecvare a materiei, ca potrivire umană, ca potrivire în sine, pentru ca, într-un alt dialog, *Phaedros*, să se ajungă la Ideea de Frumos. Platon nici nu-și poate închipui cum cineva ar putea vorbi de frumos dacă nu are conturată și înțeleasă Ideea de Frumos.

Aristotel însă, credincios ideii binecunoscute că frumosul se găsește în ordinea immanentă a lucrurilor și în felul în care le privim va afirma: "Formele cele mai înalte ale frumosului sunt ordinea, simetria și definitivul, și pe acestea mai ales le scot în evidență științele matematice" (10, p. 408).

În *Evul Mediu* se accentuează cerința frumosului de a se alcătui din unitatea simetrică a valorilor, mai înainte exprimate, dar cu sacrul, pentru a se contura o entitate nouă. Teologii medievali au definit frumosul ca fiind fie "splendor veri", fie "splendor ordinis" (Sf. Augustin), fie "splendor formae" (Toma d'Aquino), ceea ce evidențiază tendința lor de a aprecia frumosul drept ordine, adevăr, armonie, strălucire, proporție, de a exclude plăcerea subiectivă a contemplatorului drept criteriu al aprecierii sale.

Ca o reacție față de tendința menționată mai sus, în Renaștere frumosul este ceea ce place atunci când este perceput prin simțuri, adică gustul și sensibilitatea estetică a contemplatorului exprimate spontan și nu conformarea cu anumite canoane formale impuse subiectiv. Totuși estetica Renașterii considera că arta nu poate să ajungă la un ideal de frumusețe decât prin unire cu matematica, și cu științele în general, motiv pentru care principiul ordinii armonice, compoziției, simetriei sunt hotărâtoare în crearea frumosului. Dar

acestea trebuie să fie căutate într-o conformare a formei cu natura, cel mai bun profesor, și cea mai autentică sursă de inspirație pentru artist. Estetica de inspirație clasicistă folosește cu consecvență noțiuni ca armonie, adevăr, simetrie etc.

Romantismul, conturat la sfârșitul sec. XVIII și începutul sec. XIX a dus la afirmarea în prim plan a unor categorii estetice mai puțin întâlnite până atunci ca. fantastic, pitoresc, grotesc, macabru, feeric, liric, bizar etc., și la restrângerea interesului pentru un frumos canonizat, potrivit regulilor clasice. Principalul purtător de cuvânt al esteticii romantice, Victor Hugo, afirma că expresivitatea urâtului este mult mai mare decât cea a frumosului, că urâtul are o mie de fețe, în timp ce frumosul numai una. Reacția romantică de interpretare a frumosului într-o construcție bizară, subliniază caracterul dinamic și deschis al acestei valori, și se detașază de caracterul static conceput de esteticieni și artiști clasici.

Ca expresie a evoluției gustului și sensibilității estetice, în primele decenii ale secolului XX, frumosul nu mai este asociat în toate cazurile cu perfecțiunea, ordinea sau armonia, ci dimpotrivă cu întâmplătorul, imprevizibilul, ciudățenia, asimetria, lipsa de echilibru etc.

Spre deosebire de celelalte categorii estetice, frumosul este implicat și în sublim, și în tragic, și în grațios. Această implicare este o altă cauză a dificultăților definirii sale oarecum stabile.

Caracterul relativ al frumosului. O altă dificultate în definirea frumosului decurge din caracterul său relativ. Relativitatea face ca orice lucru, orice fenomen, în timp să-și piardă savoarea, să nu mai fie pe gustul oamenilor și să se transforme în contrariul său. În acest context se schimbă accentul axiologic al creației, iar opera poate dobândi însușea de urâtă sau inestetică. Se cunosc în istoria artei cazuri de formule de creație care azi ni se par depășite, vetuste, simple deformări afective.

Deformarea este percepută ca o modificare a formei în raport cu percepția curentă a unui obiect reprezentat. Termenul în

acest sens însă se referă mai mult la anatomie sau botanică, motiv pentru care conduce la ideea monstruoasă. Deformările se pot aplica oricăror corpuri, feței, gesturilor, volumelor, perspectivei, proporțiilor sau scărilor de reprezentare. În artă însă, deformarea este un procedeu utilizat deliberat de către artist pentru a obține efectele scontate în transmiterea unei idei. Deformările pot alcătui un cod al limbajului artistic, un stil de exprimare, o manieră de lucru. Pentru simplificarea problemei putem face și o sumară clasificare a deformărilor. Astfel, după natura și funcțiile lor deformările pot fi clasificate în: a) *deformări subiective* sau expresive și, b) *deformări obiective* sau sistematice.

În cadrul deformărilor subiective artistul își exprimă emoția sa personală exagerând liniile, contururile și modelele. Aceste deformări nu contestă realitatea dată a obiectului, ci doar subliniază cu accent și relief trăsăturile esențiale ale obiectului reprezentat, intenția artistului. Barocul și arta contemporană, cu motive și tehnici diferite, excelează din acest punct de vedere.

Deformările obiective sunt considerate cele pe care le întrebunțează plasticienii pornind de la ideea că un tablou este un organism autonom care nu datorează nimic mimesis-ului. În arta clasică, un Paolo Ucello sau Piero de la Francesca deformau un element pentru a da o anumită savoare întregii compoziții. Ingres deformea pentru a stuza, Cezanne pentru a cerceta, cubiștii pentru rațiuni pur intelectuale etc. Toate artele recurg la procedeul deformării, dar cu mijloace specifice.

Uneori deformarea sau desfigurarea, adică abaterea formei de la normalitatea sa produce urâtul, uneori chiar în forma comicului sau tragicului. Urâtul însă nu este pur și simplu absența frumosului, ci o negație pozitivă a acestuia. Întrucât urâtul neagă frumosul și în chip pozitiv, el nu poate fi considerat pur și simplu drept rezultatul unei predominări a senzorialului față de spiritual. Senzorialul ca atare este natural, și naturalul nu este conform esenței sale cu necesitate frumos, întrucât el tinde să fie adecvat scopului său, subordonat unității sale teleologice. Un murtă, o cascadă, un nor, etc. nu sunt frumoase în sine, acestea sunt

frumosase numai dacă incidental se potrivesc cu reprezentările noastre despre frumos, sau dacă fac bine din punct de vedere fiziologic finței umane

Pe de altă parte, nu putem spune nici că răul și sentimentul dăunător (recurgând la morală) ar reprezenta un principiu al urâtului, chiar dacă răul și sentimentul de vinovăție pot deveni cauze ale urâtului. Urâtul se poate întruchipa în orice, dar deformarea nu produce inevitabil numai urâtul, cu aceeași forță produce și frumosul, arta contemporană stând mărturie în acest sens. Deci, posibilitatea urâtului stă, în principiu, în lezarea imperativului universal al unității, diferenței și armoniei cu principiile artei, moralei sau esteticii. Corectitudinea unui aspect sau fenomen constă în concordanța neîngrădită a individului cu specia, cu deplinătatea și exactitatea cu care fenomenul în cauză corespunde esenței sale. Dacă această normă este încălcată avem de-a face cu urâtenia.

O formă de manifestare a urâtului în artă este caricatura. Caricatura sancționează informal din viață cu mijloace estetice, ea nu este urâtă ca artă, mai ales dacă este făcută cu iscusință și meșteșug artistic. Caricatura devine comică pentru că iese din sfera normalului, prin mărirea sau micșorarea unor componente ale formei. Ea este de fapt o deformare programată. Nu orice deformare însă față de natură devine comică sau înfricoșătoare, ci numai acelea care sfidează modul de existență al unui obiect. Statutul unui personaj poate fi colosală, fără să deranjeze cu nimic, cu condiția să se integreze construcțiilor din jur. Invers, o micșorare sau o exagerare a dimensiunilor acestuia, dobândește caracter de urâtenie, pentru că iese din scara complexului. Un copil maturizat înainte de vreme frizează anormalul, cum la fel, un bătrân cu reacții infantile produce efecte comice. Caricatura, așadar, ca formă a urâtului, prin intenția artistului, reprezintă un punctul culminant în configurarea urâtului și de aceea face posibilă trecerea la comic. Lipsa de formă și incorectitudinea, ordinarul și dezgustătorul, pot genera prin autoanihilare comicul. Toate aceste determinări trec în caricatură, și aceasta devine

ipsită de formă și incorectă, dezgustătoare și neacceptată decât cu statut de deformare. Măreția meschină, puterea anemică, maestratea brutală, grosolănia delicată, zgârcenia darnică, plinătatea goală, toate acestea sunt îngemănări contradictorii, posibile candidate la categoria comicului, deci la o formă de urât.

Caricatura însă, ca gen artistic, are un caracter estetic, ea este un produs al artei care pune cu pregnanță în evidență acea latură sau acea parte care se cere saturizată la un personaj sau la un obiect. Punctul de vedere artistic așadar în realizarea caricaturilor este acela al saurei, unde sunt posibile modificări de tonalitate, deformări de caracter, de contur, încât să ducă forma într-o expresie fie joasă, severă, blândă, grosolană, stângace sau hazlie. De aici rezultă că genul caricaturii se înrudește cu satura, dar obiectul acestora are drept conținut urâtul, adică ceea ce nu este acceptat, ceea ce este refuzat cu statut de normalitate. Caricatura fantastică, de exemplu, eliberează deformarea caricaturală de orice periculozitate etică. Ea are însă avantajul de a depăși de la bun început sensul comun al lucrurilor și de a se autoparodia. Așadar urâtul are variate forme de exprimare specifică fiecărei arte în sine.

3. Moduri de existență ale frumosului

Una dintre marile dificultăți, greu de surmontat, chiar și la ora actuală, este cea privind zona de cuprindere a frumosului. Se poate afirma că în accepția curentă a termenului de frumos se include nu numai semnificațiile strict estetice, ci și cele legate de util, de morală, de obiceiuri etc. Accepțiile frumosului de care este îndreptățită estetica să se preocupe sunt cu deosebire cele de: a. *frumos natural*; b. *frumos artistic*; c. *frumosul social*; d. *frumosul industrial*.

Estetica iluministă a subminat distincția dintre aceste moduri de existență care sunt și moduri de repartizare a frumosului. Aceasta preconiza chiar întemeierea unei științe aparte "Physexestetica", menită să studieze amănunțit frumosul

natural, în rândul esteticienilor însă au apărut opinii diferite cu privire la frumosul natural și cel artistic. Esteticianul român Tudor Vianu considera că estetica trebuie să se refere numai la frumosul existent în sfera artelor, deoarece acesta presupune o conformitate dintre intenție și realizare și poate da naștere la judecăți de valoare. În natură, considera Vianu, nu există intenții, și de aceea nu pot fi date judecăți de valoare, ci doar pot exista trăiri create de natură. Așadar, teoreticienii consideră estetica drept o filosofie a artei, distinctă de filosofia frumosului care a studiat numai frumosul natural și pe cel ambiental. În concepția lor natura este frumoasă și arta nu face decât să o copie. Frumosul e specific doar artei și el este extins și asupra naturii. O erupție vulcanică, un animal dizgrațios, un copil murdar și flămând, obiecte ce sunt departe de a produce plăcere când sunt privite în mod nemijlocit, capătă valențe estence, uneori devin sublimе sau tragice, când sunt redate de artist. Aceasta se datorează faptului că în cazul contemplării operei de artă, ceea ce ne impresionează este nu numai aspectul concret, ci și atitudinea artistului față de acesta, viziunea sa proprie, emoția și profilul său spiritual. Tema operei de artă este un pretext pe care artistul îl folosește pentru a reda ceva din lumea sa afectivă și intelectuală.

Din considerațiile enumerate mai sus se poate desprinde ideea că esteticul din natură, deși legat intim de cel artistic nu este în raport de subordonare și nici de supraordonare. Frumosul există atât în natură cât și în artă, ca realitate a unor proprietăți obiective dar și în produsele, în creațiile ieșite din mână omului, în măsura în care acestea sunt legate de un anumit ideal, de o strategie specifică de creație. Frumosul ca și celelalte categorii estetice, este o categorie apreciativă și ea nu poate fi imaginată în absența unui subiect sensibil, capabil și de apreciere.

O altă dificultate pentru cei mai mulți subiecți este aceea că frumosul este o *categorie polară*, în sensul că el are și o expresie nu numai obiectivă ci și subiectivă, este o relație dintre absolut și relativ. Frumosul așadar se corelează cu urâtul. Treptat și-a făcut loc în artă, mai întâi sub forma unor categorii înrudite (comic,

grotesc, groaznic, înfricoșător, straniu etc.), apoi în romantism își face triumfător intrarea în artă, inclusiv în atenția esteticienilor, conceptul de *urât*. Prima încercare de teoretizare a sa aparține lui Fr. Schlegel (1772-1828) care include în artă nu numai frumosul, ci și urâtul cu corelatele sale. O analiză sistematică asupra acestei probleme a fost însă elaborată de către Karl Rosenkrantz (1805-1879) în lucrarea sa *Estetica urâtului* (*Der Aesthetik des Hässlichen*) publicată în 1853. El găsește că urâtul are forme de manifestare în natură, în spirit dar și în artă, de aceea vorbește de urâtul natural, urâtul spiritual și urâtul artistic, a căror perfecțiune o constituie satanismul. Karl Rosenkrantz consideră că apariția urâtului în artă nu se datorează, așa cum cred unii, nevoii de a pune în evidență frumosul, ci necesității de a se prezenta realitatea în totaitatea și integralitatea ei, deci așa cum este ea. Deși la începuturile sale această poziție în estetică a fost damnată și respinsă, cu timpul, însă, prin apariția unor curente artistice ca impresionismul, suprarealismul, expresionismul, onirismul, dadaismul etc. au făcut din urât una din cele mai prestigioase categorii ale esteticului și a făcut posibilă înțelegerea acestei concepții.

Esteticienii secolului XX și cei din zilele noastre nu mai definesc urâtul prin opoziție cu frumosul, deoarece îl consideră produsul unei invenții sui-generis, a unei construcții pozitive cu o nuanță bizară, cu o cantitate mai mare de interesant și nu în confruntare cu frumosul. Urâtul s-a impus cu necesitate în artă, deoarece epoca noastră - plină de nenumărate contradicții extreme de largi - nu ar fi putut fi prezentată în artă doar cu ajutorul frumosului și a categoriilor înrudite cu acesta. Expresivitatea negalabilă a urâtului, efectul său fascinant nu poate azi lipsi din paleta artistului contemporan, de pe portativul muzicianului.

Frumosul ca noțiune sau categorie, provine din latinescul *bellus* care semnifică drăguț, elegant, amabil. I se mai spune și *pulcher et formosus*, ultimul preferat în limba română. Frumosul este un termen major în cadrul esteticii, este însuși obiectul acestei discipline, este răsunecul de a fi a esteticii, dar este și o

expresie directă a ideii de valoare estetică. În ce privește acest concept se pot distinge următoarele aspecte. a. Frumosul poate desemna generic și vag, aproape exclamativ, tot ceea ce face obiectul unei aprecieri estetice favorabile, imediate și intense. Din acest punct de vedere el se poate aplica tuturor domeniilor existenței, la tot ceea ce provoacă o vie admirare, chiar dacă această nu aparține direct de domeniul estetic. Se poate utiliza și în ordine logică, științifică, medicală, morală etc. În toate aceste sensuri, noțiunea de frumos are o accepțiune populară care pune problema ce trebuie analizat cât mai aproape de sensul științific al esteticii. b. Într-o altitudine estetică mai elaborată, epitetul de frumos nu este unicul epitet estetic, el specifică mai mult o calitate estetică printre altele (drăguț, mufic, splendid etc.), dar termenul cu cele mai multe valențe estetice este cel de frumos. O discuție specială merită distinsă a dintre frumos și sublim propusă de Kant, căreia i-a dat o extremă importanță teoretică. c. În cercetarea noțiunii de frumos trebuie găsite niște criterii care pot fi, mai mult sau mai puțin normative, pornind de un anumit ideal estetic și de o anumită tabelă de valori. Pentru acest motiv apare o anumită relativitate, care l-a făcut pe Ch. Baudelaire să exclame în lucrarea sa *Curiozități estetice* „că frumosul este totdeauna bizar (de la Platon până azi).

În toate timpurile acel estetician care au crezut că pot defini frumosul i-au dat doar o definiție normativă, astfel Ogden, Richards și Wood în lucrarea *Foundation of Aesthetics* (1922) au sistematizat definițiile de până azi date frumosului care ar putea fi rezumate în 16 puncte. 1. Ceea ce are calitatea de frumos; 2. Ceea ce are o formă specifică; 3. Ceea ce imită natura; 4. Ceea ce rezultă din exploatarea reușită a unui mediu; 5. Ceea ce este operă de geniu; 6. Ceea ce revelează adevărul, spiritul naturii, idealul, universalul și tipicul; 7. Ceea ce creează iluzii; 8. Ceea ce conduce la efecte sociale dezirabile; 9. Ceea ce este o expresie; 10. Ceea ce cauzează plăcere; 11. Ceea ce provoacă emoții; 12. Ceea ce produce o emoție specifică (elevată); 13. Ceea ce implică imaginația simpatetică (*Fürsichung*); 14. Ceea ce

relevă vitalitate; 15. Ceea ce ne pune în contact (relație) cu personalități excepționale; 16. Ceea ce conduce la sinestezie (legătură prin care excitarea unui simț impresionează și provoacă reacția unui alt simț). Aceste definiții totuși nu epuizează toată gama înregistrată de istoria problemei.

Principalele probleme puse de analiza frumosului în esență sunt: 1. Estetica poate fi definită ca știința frumosului, deși aceasta este relativ dependentă de judecata de gust? 2. Dacă frumosul este scopul artei și dacă arta poate fi definită prin această finalitate? 3. Dacă în noțiunea de frumos putem include și noțiunea de frumos natural care este mai mult de ordinul agreabilului? 4. O problemă analoagă se pune cu privire la producerea neintenționată a frumosului. Se știe că se pot aprecia ca frumoase creații a căror autori nu le-au vizat din geneză ca producătoare de frumos, dar prin efectul lor ele au devenit în timp frumoase (Piramidele Egiptene, diversele construcții tehnice ale timpului nostru etc.). 5. Dacă frumosul este în esență să produs de arte, dacă îl tolerăm și în natură, atunci el există cu certitudine și ca o componentă spontană în țesătura socialului sub diferite forme: ceremonialuri, celebrări, ritualuri, comemorări. 6. Frumosul are și o existență autentică în calitate de artă implicată în creația tehnică?

A. Frumosul în natură

Artă este definită și prin relația sa cu natura; de aceea se impune a vedea în ce constă această relație. Cel puțin din perioada Renașterii natura i s-a conferit rolul de sursă de inspirație pentru artiști, de cadru și sursă de existență pentru om. Ea mai întâi este înțeleasă ca un reu brut, apoi ca un domeniu în care omul se instalează și pune arta la lucru. Artă înțelege în acest mod, în sensul cel mai larg, prin natură toate modurile de praxis care ajută cunoașterea, și prin practica umană se instalează o nouă ordine umană cu obiecte și instrumente de cele mai diferite întrebuințări, dar frumoase, de la instrumente de lucru, material pentru arhitectură, surse de energie și hrană, amenajări cu scop

cultural, până la "natura moartă", ca un domeniu distinct al artei picturale. De aici prima concluzie că vitalul, umanul și socialul pot fi cunoscute și ca natură, ec. puțin în fundamentul lor.

Făcând o analiză pe scurt a acestei relații a artei cu natura ca dat vom constata că: primul aspect al acestei relații intervine în momentul când ne propunem o transformare a acesteia potrivit unor idealuri estetice și a unor programe tehnice. Astfel, inginerul intervine pentru a construi un zăgaz, un baraj, o operă de artă cu suport tehnic, pentru a modifica un peisaj etc., horticultorul intervine pentru a modifica vegetația și peisajistica unei localități etc., se intervine, de asemenea, pentru crearea unor căi de comunicații și circulație, schimbarca unor cursuri de apă etc. Aceste intervenții în natură, de profil ingineresc sau artistic, au fost inițiate încă de Aristote, recomandate de Leonardo da Vinci și traduse în practică azi în epoca tehnologiilor avansate.

Într-o proporție redusă și în trecutul mai îndepărtat (Orient, Grecia, Roma) omul intervenise în natură și îi dăduse înfățișările dorite. Dacă într-o primă fază a relațiilor cu natura se recomandă imitarea acesteia, azi, din potrivă natura este restructurată, reconstruită după legile artei, antichitatea fiind doar începutul acestui proces.

Grădina antică (prima transformare de amploare pe care o face omul în natură), aranjată pe lângă palate și temple, a fost locul ideal unde s-a experimentat unirea artei cu natura. La început grădinile, ca formă cea mai reușită de peisaj modificat, umanizat, aveau preponderent un scop utilitar, fiind constituite din plante cu rol mai mult alimentar. Cu timpul, grădinile s-au transformat în locuri de meditație religioasă, pentru că într-o fază avansată să devină locuri de odihnă, cultură și chiar desfătări. Ele includeau în compoziția lor, în afară de vegetație și apă, o serie de edificii și opere de artă (teatre, portice, statui, băi, pavilioane, clădiri etc.). În scrierile lui Xenophon (sec. VI î.e.n.) vorbind de cele șapte minuni ale antichității se indică și "paradisul" lui Cyrus la Sardes, din Babilon. Această grădină avea o formă geometrică cuprinzând pomi, arbori forestieri și ornamentali.

Spațiul grădinii era împărțit în patru mari părți, rezultate din înclinarea a două axe perpendiculare, formate din două canale cu apă, la intersecția cărora era o construcție - palatul -, pavilionul de vânătoare sau o fântână. Cele patru brațe ale canalului simbolizau cele patru fluvi ale "cosmosului", orientate spre cele patru puncte cardinale. În acest spațiu geometric vegetația era repartizată pe funcțiuni: platani, ulmi și chiparoși pentru umbră și loc de vânătoare; lauri, mirt și randasini - ca arbuști decorativi pentru a fi populați cu păsări cântătoare; portocali, lămâi, roșii, piersici etc. ca specii fructifere, cât și parter de flori pentru coloritul și frumusețea lor.

În aceste grădini apa era elementul care dădea viață și marea plăcere decorului prin jeturi și prin murmurul stropilor. Al doilea element era vegetația, care nu putea exista fără primul. *Grădina peisaj* era închisă între ziduri și prevăzută cu turnuri de observație și pază. Grădini construite cu aceleași scopuri au mai existat. Grădinile Suspendate din Babilon, atribuite a fi aparținut legendarei regine Semiramis, grădinile numite Ziqqourat, pentru că erau construite din terase descrescânde, formând un fel de turnuri multietajate etc.

Grădini construite după concepții filosofice, estetice și religioase, în care elementul artistic intervenea pentru a traduce concepția, au mai fost cunoscute în China - bazate pe concepția taoistă, India - pe concepția budistă, Egipt - după gustul faraonilor, sau diverșilor ocupanți ai Egiptului, Japonia - după concepția sectei Zen, Grecia, Roma și mai târziu în Europa.

Grecia, țara minunilor antice, a vestitelor temple, oracole, palate, statui, patria ce or mai frumoase mituri și legende, a celor mai mari filosofi și scriitori ai antichității, nu poate fi imaginată fără o natură prelucrată artistic. Homer descrie în *Odyseea* grădinile lui Alcinoos și reședința lui Calypso, care deși doar păsări ale imaginației, ele reflectă modelul grecesc de frumos din natură. Grădina - parc -, rămasă până azi din vechea Grece, este cea de la Delphi.

Începând cu Renașterea, pe lângă grădinile private de la palate, au apărut și grădinile publice, în care, odată cu stabilizarea societății și îmbogățirea orașelor, cunoșc o dezvoltare impetuoasă, ajungându-se și la forma de grădini botanice în toată civilizația europeană și până în toată lumea. Nu am putea să nu amintim faimoasele creații artistice din natură - parcurile grădini de la Versailles, Fontainebleau, Tuileries etc.

În secolul al XX-lea construcțiile moderne și contemporane de parcuri și grădini, alcătuite după iscusite planuri de arhitecți, ingineri, horticultori, au devenit repere de mare atracție pentru orașe și mândria unor comunități umane.

În afară de acest mod al implicării artei în natură mai există și un altul, sub numele de mimesis, care nu privește numai un raport teoretic, ci și unul practic, mai mult sau mai puțin de imitare a naturii, raport consacrat constant de la Aristotel la Renaștere și interpretat cu diferite înțelesuri. Dar ce semnificație are această sintagmă "a imita natura"?

A imita înseamnă înainte de orice a vedea, a vedea ceea ce nu e văzut: că vântejurile desenate de Leonardo da Vinci, că anatomia care a pus în evidență ce nu se știa despre om, că diversele câmpuri electromagnetice etc. Invers, dacă mimesis înseamnă a cunoaște, a descoperi, el presupune deci *inventare*. Și atunci ce este această natură despre care spunem că este imitată? Un real deja cunoscut, un model discret care trebuie decodificat, o convenție, o aparență, un ideal, o reprezentare? sau din toate câte ceva? Clasic și modern, de data aceasta, împreună cu contemporanii, susțin că natura este materia primă a artei, că este un material pentru jocul artei și al tehnicii. Artă clasică a reprezentării juca pe existența naturii, pe vizibilul constatat, artă modernă vizează aparența însăși. De fiecare dată se imită puterea creatoare a naturii. În fapt, opera de artă de două ori evocă această putere: pe de o parte ea *arată* în loc de a disimula, prin traseul creației care produce, dar ea și *delegă* prin creator ca un naturant, o forță specială care este cea a inteligenței. Pe de altă parte, arta ascunde sau neglijează partea vizibilă și o redă pe cea

invizibilă. Dar această putere este delegată în creator prin natură. Este exact ceea ce spunea Kant "o dispoziție naturală", adică natura care dă regulile sale artei prin geniul uman.

Așadar, a imita nu înseamnă numai a reproduce modelul, ci a urma un model. Aceasta nu înseamnă a imita lucrurile naturale așa cum sunt ele, așa cum credem noi că a înțeles Aristotel, ci de a produce obiecte care au fundamente în poezie, în puterea creatoare a naturii delegată în om. Această imitație coincide cu ceea ce spunea Kant că "arta trebuie să aibă un aer de natură" iar Vasili Kandinsky o numea "o necesitate intrinsecă". De aici concluzia că opera de artă nu imită natura prin noi în lume, ci prin noi oferă acces la o lume posibilă, o lume care nu reprezintă, ci care extrage esențe și care se exprimă prin poezie, muzică, artă figurativă etc.

Mai există o relație a artei cu natura, cea care își găsește expresia în sintagma "*natură moartă*", un gen de artă picturală apărută încă din antichitate, dar existentă și azi. Apele la definiție vom spune că "natură moartă" este un gen de pictură care reprezintă o zonă din natură, aceea a obiectelor neînsuflete. De la nivelul antichității, acest gen nu era autonom. Era un gen de artă inserat în compoziții, în fresce, în mozaicuri, se găsea în catacombe, în miniaturile din Evul Mediu, în tablourile religioase și profane ale pictorilor flamanzi și italieni, asumându-și o valoare decorativă și simbolică. Subiectele preferate ale acestui gen de artă - considerată minoră - era vânatul, fructele, diverse obiecte casnice, vase cu mâncare și băutură etc. Ea decora chioșcurile de vânătoare, saloanele cu destinație specială, mai ales din mediul rustic. Acest gen de artă, capabil de o autentică emoție estetică, cu timpul a făcut ca obiectele neînsuflete să fie transformate în obiecte însuflete, să nu mai semnifice sacrificiul din natură practicat de om, ci datorită libertății de compoziție să-și schimbe accentul pe scheme de obiecte savant aranjate cu importante efecte cromatice și de lumină.

Din punct de vedere estetic natura moartă conține un paradox: pare a ne închide într-o lume a lucrurilor îmbălbăzite, dar

această lume a materiei este în același timp o expresie a vieții interioare a artistului, a spiritualității sale care incită la meditație. Pe de altă parte, lucruri de domeniul banalului, care relevă gustul discret al artistului, sunt unite cu poezia și lirismul. Un alt paradox este că natura moartă pare a se adresa senzorialității lezate, dar ea se adresează la fel și inteligenței, căci oare vorba, atât pentru artist cât și pentru spectator, de pătrunderea esenței realului. Pe de o parte, natura moartă pare a nu reproduce decât obiecte neînsuflete, care au trăit, ori ceea ce se mișcă cel mai mult la acestea este viața care se degajă, la care trimite ori acesta este unul din cele mai profunde simboluri.

B. Frumosul în arte.

Arhitectura deși este considerată și o știință tehnică, ea este în același timp și una dintre artele frumoase, ale cărei opere, concepute și executate în volume, în spații tridimensionale, sunt edificii având o destinație funcțională precisă, în raport cu marile activități sociale, materiale și social materiale ale vieții umane (temple, palate, cetăți de apărare, locuri de cult, edificii de locuit etc.). Co. mai adesea aceste edificii se disting de alte opere de artă tridimensionale prin existența și importanța funcțională a spațiului interior.

Din totdeauna teoreticienii s-au preocupat să deosebească arhitectura, considerată ca una din artele frumoase, de arta de a construi, considerată ca o activitate tehnică și nu estetică. Schelling considera că arhitectura este alegoria artei de a construi, iar John Ruskin spunea la rândul său că arhitectura este arta de a aranja și de a decora edificii ridicate de oameni, oricare ar fi destinația lor. Le Corbusier era mai tranșant, el făcea o distincție între arhitectură și construcție. Construcția este făcută pentru a rezista, arhitectura pentru a emoționa.

Noțiunea de arhitectură definind arta de a construi, cuprinde prin urmare și alte activități constructive: vase, tehnică, mobilier, arta grădinarilor (arhitectura peisageră) etc. Arhitectura este într-o relație organă și cu alte arte, sculptura, pictura, scenografia,

grafica, artele spectacolului, cinematografia etc. Arhitectura este, indiferent din ce punct de vedere am analiza-o, și o artă.

Pictura. A picta înseamnă a aplica pe o suprafață o materie colorată, vâscoasă sau fluidă, potrivit unei schițe, unui crochiu și, bineînțeles potrivit unui ideal estetic, și a unui stil specific pictorului. Pictura desemnează fie acțiunea de a picta, fie materia aplicată, fie opera astfel obținută. Aceste definiții pur tehnice se înglobează în orice creație artistică. Condițiile constituirii picturii sunt: un suport obiectiv (lemn, piatră, pânză, hârtie, piatră) o materie care i se aplică; un instrument care aplică materia colorată, o concepție estetică și o tehnică de pictare.

În sens larg, pictura este una din artele plastice vizuale cu cea mai mare răspândire. Limitele sale sunt foarte flexibile, cu vecinătăți cum ar fi, grafica ce operează cu linii în tuș sau cerneală, cu artele auxiliare etc. De aceea se numește pictură în sens general întreaga grupă de activități cuprinzând pictura propriu-zisă și artele vecine ca: desenul, grafica, ceramica pictată, pictura murală, mozaicul în paviment, axiolografia. Acest grup se constituie în domeniul general al artelor plastice, atât în ce privește artele suprafeței cât și sculptura pictată și arhitectura. Pe de altă parte, pictura mai poate fi și o artă a aparențelor, o artă de iluzie. Ea este o artă care oferă ochiului pe o anumită suprafață o aparență, iluzia. Însă, după finalitatea aparenței se pot distinge mai multe varietăți de pictură: aparență reprezentativă (reprezentarea obiectelor sensibile); aparență semnificativă (acea a unei imagini simbol care reprezintă ceva și are un limbaj codat). Pictura mai poate fi numită și aparență estetică. Aceasta se găsește în întreaga pictură. În acest sens, o pictură este o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine ideatică ce desemnează un discurs și un conținut al său. Noțiunea de pictură are și sensuri figurate ca: tablou literar, muzică picturală, pictură muzicală ș.a.

Sculptura. În sens tehnic sculptura este arta de a realiza opere tridimensionale tăiate în blocul unei materii solide. În sens larg sculptura este arta de a realiza o operă tridimensională în

materie solidă oricare ar fi procedeul tehnic utilizat (tăiere, modelaj, turnare, cioplire, asamblare). Sculptura are și anumite caracteristici estetice cum ar fi: a) este o artă vizuală și e făcută pentru a fi privită și contemplată; b) este o artă a volumelor împreună cu arhitectura, desemnează artele spațiului, utilizând trei dimensiuni pentru a crea opere volumetrice; c) și se mai spune și artă de gravitație, de echilibru, pentru că împreună cu arhitectura trebuie să țină seama de legile gravitației, ea lucrează cu mase materiale; d) pe de altă parte, sculptura este o artă și a suprafețelor exterioare a volumelor. În timp ce arhitectura are două suprafețe (interior și exteriorul), sculptura privește numai suprafața exterioară a volumelor care au semnificații de semnificare, invocare, semnificare etc.; e) sculptura este de asemenea și o artă a luminii. Ca artă spațială și vizuală ea trebuie să exprime clar volumele, formele și suprafețele, contururile și profilele. Ea pune în evidență modelul, concavitățile și reliefulurile numai în lumina și în efecte de umbră.

Mai putem avea și alte variații și specii de sculptură: sculptura în ronde-bosse (cea care realizează o operă izolată de anturajul său în toate sensurile spațiului), apoi sculptura independentă, sculptura integrată, sculptura figurativă, sculptura monocromă și policromă, gen de sculptura care utilizează diferite materii colorate și promovează un fel de realism stilizat, de exemplu statuile ericofantme, placate cu diferite materiale, uneori chiar veșminte și elemente decorative.

C. Frumosul social

O altă zonă de existență spontană a frumosului este cel social. Practicile sociale în varietatea și multiplicitatea lor, de la cele privind nașterea, botezul, diversele munci sezoniere, ceremonii de cununie etc., deși nu au în primul rând un program estetic, ele devin frumoase și atrăgătoare, și ca atare primesc conotații estetice prin artisticitatea unor componente semnificative.

Ceremoniile legate de viața individului, date până acum aproape în exclusivitate în grija societății, încep treptat să fie transferate, practicate și dezvoltate și în cadrul familiei, reproducând la scară redusă forme ceremoniale colective legate de anumite momente ale vieții.

Atât în sfera vieții de familie, cât și la nivelul unor grupuri sau colectivități, ceremonialul devine un cadru normat de comportament etico-estetic, ce se constituie într-o modalitate de inițiere și pregătire a individului pentru a se integra cu succes în viața familiei sale sau în cea a colectivității în careia îi aparține.

Nu numai la nivelul familiei sau al colectivității, ci și într-un cadru mai general, pregătit special de către comunitate, ceremonialul devine un instrument de aderență a membrilor societății la anumite idealuri, valori și principii de conduită.

Vedem așadar că celebrarea, indiferent de conținutul și intenția acesteia, devine un instrument social și de educație estetică. Latinescul *celebratio* care înseamnă a celebra este o noțiune cu conținut estetic, reflectând anumite aspecte care se realizează la nivelul societății. Celebrarea are sensul de manifestare socială atrăgând mulțimi cu ocazia unor evenimente ca: jocuri publice sportive, parăzi militare, mitinguri aviatice, nunți etc., la ceremonii care au și scopul de a marca un eveniment. A celebra înseamnă a exalta elogios ceva cu semnificație publică, sau pe cineva printr-un elan liric. De exemplu, poezia persană celebra amorul, vinul și trandafirul, europenii, în perioada clasică, celebrau victoriile regale, evenimentele politice sau religioase etc. A celebra înseamnă a aduna public și a-l asocia la un act solemn, a- face partizanul unei idei sau unui obicei. În acest caz opera de artă este integrată în ceremonii prin mai multe forme de manifestare: marșuri, imnuri, discursuri retorice, poezie, muzică, panegric etc. Toate acestea urmăresc formarea unor sentimente publice de respect social față de anumite simboluri. În cadrul celebrărilor ceremoniale este o formă exterioară de solemnitate (botez, căsătorie, funerarii) care constă în formalizarea unui act care poate fi religios sau

profan Prin această formalizare ceremonia dobândește un caracter estetic. La toate popoarele, pe scara istoriei lor găsim diverse forme de ceremonii, legate de anumite evenimente, simboluri sau valori sociale. Ceremoniile așadar relevă acele trăiri estetice variate în raport cu scopul urmărit. De exemplu, ceremonia cu cor și trompete avea scopul de a inspira poporul, respect pentru venerația persoanei regelui sau a unui erou care era primit în mod special în public.

Organizarea triumfurilor constituia prilejul unor mari festivități a diverse curți sau palate regale, cu care prilej se făcea educația pentru simbolul puterii, pentru respectul eroilor, pentru disprețul învinșilor și apoteoza învingătorilor. La marile curți imperiale și aristocratice, din antichitate și până în epoca modernă, ceremoniile aveau și un anumit program de desfășurare stabilit în amănunțime de către persoane special însărcinate cu aceste festivități. Era stabilit în amănunt ceremoniaul aulic (de curte), menit în primul rând să sublinieze poziția conducătorului în cadrul organizației statale sau poziția statului în ierarhia interstatală. Iată o mostră de ceremonie desfășurată la Roma cu prilejul unor acțiuni de pedeapsă a celor care au îndrăznit să înfrunte imperiul roman și de subliniere a puterii împăratului. "fură atunci văzute trei care regale, unu, aparținând lui Chidenath și era acoperit cu aur, argint și pietre prețioase, întru totul lucrat cu măiestrie, al doilea fusese dăruit lui Aurelian de către regele perșilor și nu era mai prejos în ce privește execuția, al treilea fusese făcut pentru Zenobia, care sperase că va merge cândva triumfătoare în el prin Roma... mai era și al patrulea car tras de patru cerbi care aparținea, după cum se spune regelui goților." (59, p.15-16) După cum arată cei mai mulți autori, Aurelian se urcă pe Capitoliu pentru a aduce sacrificiile promise lui Jupiter, adică carul cu cerbi. Înaintea lui mergeau douăzeci de elefanți, animale sălbatice din Libia ce fuseseră capturate și alte animale diferite (două sute) aduse din Palestina. Pe aceste animale le dăruia împăratul particularilor, ca tezaurul public să nu cheltuiască cu întreținerea lor. Urmau după aceea, separat, patru tigri, girafe,

elani și alte animale de acest gen, după care păseau opt sute de perechi de gladiatori în afară de prizonierii înburilor barbare fiecare ducând daruri. Prizonierii goți alani, roxolani, sarmați, frances, suevi, vandali și germani mergeau cu mâinile legate în lafă...

Se remarcă, de asemenea zece femei prinse în luptă cu arma în mână și în costume ale bărbaților goți. Multe din ele pieriseră în lupte, iar un tablou arăta alegoric că ele aparțineau neamului amazoanelor. Apărea, în sfârșit și Zenobia, gătită cu prețioase pietre și încărcată în grele lanțuri de aur, susținute de ații" (59, p. 15-16).

Această manifestare, prin fastul și somptuozitatea ei, avea un rol funcțional, acela de a consfinți public dreptul învingătorului și consecințele ce decurg din tratatele încheiate pentru învinși. În acest caz esteticul este implicat în ceremonie, pentru a-i mări forța și a impresiona conștiința participanților.

Încheiem seria exemplurilor de ceremoniale ocazionate de diferite aspecte ale vieții publice, prin reproducerea unui pasaj din lucrarea lui Nicolae Bălcescu, "Românii supt Mihai-Viteazul", ce are în atenție descrierea intrării triumfale a lui Mihai în Alba-Iulia.

Intrarea s-a făcut prin Poarta Sf. Gheorghe. De la această poartă și până la Palatul Domnesc, sta înșirați ostași de ambe părți uniți în mai multe rânduri, în dosul cărora se grămădise mii de mii de popor. Înainte venea episcopul și clerul său, ismaurii (corporațiile) orașului, apoi o bandă de muzică ce se compunea din opt trâmbițe, care cu multă armonie modula sonariile lor, de atâtea tobe de oșe, pre obiectul furcoesc, de un bun număr de flaute, flășinete. În urma acestei orchestre, venea Măia, călare pe un cal alb. Opt pași înveciați cu mare eleganță încongiura calul Domnului. Înaintea lui opt seizi duceau de frâu opt cai acoperiți cu țele prețioase, lucrate cu aur și argint, și împodobiți cu pene mari.

Măia purta pe cap un calpac unguresc împodobit cu o egretă neagră de pene erodiu legate cu o copcă de aur; o mania

lungă de mătase țesută cu fir. Având pe de lături țesuți valuri de fir, tunică albă de aceeași materie, lungi ciorapi de mătase albi, garușopi cu pietre scumpe și botine de safir galben, de brâu atârna o pală de Taban împodobită cu aur și rubine.

O centă de zece lăntari țăgari urma îndată după Domn, cântând imnuri naționale. Apoi veneau o mulțime de boieri și ofițeri străluciți, toți călări, și o numeroasă trupa de soldați. Lângă Domn se ducea steagurile lui Andrei Bathori luate în bătălie. Ele erau desfăcute și plăcate spre pământ, spre semn că Ardealul era supus. Astfel în mijlocul concertului trâmbițelor, tobelor și altor instrumente, la sunetul clopotelor și vînetul tunurilor la care se auzeau strigătele de bucurie ale poporului intra Mihai în capitala Ardealului și trase la palatul domnesc". (17, p. 283).

Obiceiurile, ca fapte de cultură, au devenit estetice pentru că ele conțin în mod immanent asemenea valențe, pe care noi am încercat să le surprindem în câteva aspecte. Valențele estetice dau impresia finală ca fiind dominante, dar în realitate dominant este scopul pentru care este organizat spectacolul, cât și conținutul de fond al acestuia, care cuprinde aspecte morale, etnografice, folclorice etc.

D. Frumosul industrial

Conceptul de frumos industrial a avut și are mai multe chei de interpretare. Unii esteticieni au înțeles prin frumos industrial o analiză prin optica unor principii, a unei estetici industriale. În această concepție frumosul industrial are același obiect ca a oricărei valori estetice și anume: în ce măsură percepem în producția industrială determinată valorile artei. Din concepția lui Ch. Lalo, prin concept industrial înțelegem mai multe structuri eterogene și armonia lor, organizată într-o suprastructură quasi miraculoasă, operă a unui joc tehnic liber. După autor, aceste structuri eterogene ar avea cinci forme de manifestare: a. structuri funcționale, concepute ca valori estetice ale industriei; b. structuri materiale, caracteristice diverselor materiale; c. structuri organice, respectiv organele specifice

funcționării mașinilor; d. structuri formale; e. structuri de ambianță.

Transparența acestor structuri, interdependența lor organică ar face să se nască frumosul industrial. Pe fondul acestor concepții autorul încearcă o analiză structurală comparată, a unei opere de artă (Moartea lui Sardanapal de Delacroix) cu o operă tehnică (Turnul Eiffel). Lalo are meritul că vede frumosul industrial ca ceva integrat organic produsului fabricat, un exterior nu supraadăugat, ci integrat. El este adeptul punctului de vedere că frumosul industrial este un act științific complex, ce se realizează pe fondul interferențelor care se produc în ansamblul structurilor, ca o artă implicată.

Cei mai mulți esteticieni contemporani pledează pentru introducerea în cultură a realităților tehnice, atât sub formă de cunoaștere cât și sub formă de valori. Frumusețea obiectului tehnic este concepută ca o raportare a structurilor reale ale obiectelor la un ideal estetic concret elaborat, dar nu în sensul în care sunt raportate operele de artă, ci într-o manieră de strategie de design în care obiectul este proiectat și realizat într-o concepție unitară de sistem. În această perspectivă frumusețea apare ca ceva organic, natural înserat într-o lume firească dar cu valențe estetice.

Ca și celelalte valori, valorile estenco-industriale nu au un caracter normativ, invariabil și abstract. Formarea unei sensibilități estetice a oamenilor în raport cu creația tehnico-industrială este un proces complex. Etapa inițială în care se afirmă producția industrială de serie se caracterizează printr-o respingere aproape unanimă a produsului industrial, socotit inestetic, urât. Cauze erau multiple: insuficiența preocupare pentru calitatea produselor, greutatea de ordin tehnologic, incompetență și superficialitate, faptul că produsele erau de cele mai multe ori copii infidele de o calitate îndoielnică a produsului meșteșugăresc. În acest context, esteticianul englez John Ruskin considera că unica soluție pentru a scăpa de urât ar fi

armonizarea muncii cu arta și întoarcerea înapoi la meșteșugul artizanal.

Progresul rapid al tehnicii și științei a adus însă modificări nu numai de ordin cantitativ, ci și de ordin calitativ și a făcut ca produsul industrial să evolueze într-o direcție independentă de produsele artizanale și, astfel, să înceapă a se contura un stil industrial care a impresionat deopotrivă pe producător, consumator, pe tehnician și artist. Mărturie stau puternicele reacții ale mișcării artistice la dezvoltarea științei și tehnicii. Esteticianul L. Munford încerca să surprindă raportul dintre dezvoltarea tehnicii, mașiniste și însușirea estetică a mașinilor și a produselor create de acestea în trei etape: a. faza *protetnică*, în care tehnica mașinilor abia se afirmă, când sarcinile tehnice sunt dominante, iar valențele estetice ale mașinii nu constituie o preocupare majoră pentru producători; b. faza *paleotehnică*, în care se afirmă o industrie puternică și când mediul industrial începe să devină subiect de reflecție artistică, iar calitățile estetice ale mașinii îi preocupă tot mai mult pe producători. Specificul acestei perioade este totuși ipșa unei legături organice între latura tehnico-funcțională și cea estetică. Esteticul este înțeles mai mult ca ornamentație gratuită, ca un adaos de prisos pentru a masca imperfecțiunea; c. faza *neotehnică*, în curs de desfășurare și azi, în care randamentul mașinilor a crescut considerabil și crește în continuare, în condițiile valorificării rapide în tehnică a unor idei științifice remarcabile. Acum valorificarea estetică, a oricărei forme industriale devine o componentă fundamentală a întregului proces al creației tehnice, de la proiectare până la finisare și consum.

Sensibilitatea estetică a societății s-a dezvoltat în așa măsură sub impulsul unor elemente noi oferite de dezvoltarea tehnicii industriale și mișcarea artistică modernă din pictură, sculptură și arhitectură, încât este de ne conceput a mai accepta un produs tehnic care să nu aibă și aspect estetic.

Azi realitatea tehnică devine un domeniu deosebit de important al valorificării estetice. În cadrul produsului industrial,

al ambianței și al locului de muncă, frumosul este generat în ultimă instanță de cantitatea și structura obiectelor care alcătuiesc acest mediu, de perfecțiunea evidentă, clară și emoțională, de corespondența adecvată a formei cu funcționalitatea sa. Pentru ca un produs industrial să poată declanșa o reacție și o apreciere estetică pozitivă din partea consumatorului, azi este necesar să se caracterizeze prin perfecțiune tehnică, printr-o bună funcționare, prin comoditate în exploatare, printr-o formă sugestivă agreabilă, prin satisfacție estetică. Pentru realizarea acestor parametri în activitățile de design s-au conturat, cum era și firesc o serie de *categorii ale esteticului industrial* care vor ușura procesul de înțelegere, explicare și creație în acest domeniu.

Categorii ale esteticului industrial. Fie că este vorba de un produs industrial, mai mult sau mai puțin complex, fie că este vorba de locul de muncă industrial comercial, avem de-a face cu sisteme tehnice caracterizate printr-un înalt grad de integralitate. În cadrul acestor sisteme tehnice, legătura pe care o putem face între parte și întreg atestă faptul că sistemul tehnic este un sistem integrat specific ce se pune în evidență ca unită numai în raport cu omul, cu care face un sistem mixt. Atât sistemul tehnic ca atare, cât și sistemul mixt, om - mașină, sunt de fapt, obiectul intervenției creatoare a artei în sfera creației industriale. *Creația tehnico-estetică* nu poate avea loc în afara cunoașterii profunde a proprietăților, a naturii acestor sisteme. În acest context noțiunea de sistem tehnic, cât și cea de sistem om - mașină, (obiect al ergonomiei) sunt categorii majore ale acestei discipline, dar sistemul tehnic este alcătuit din *forme funcționale*, care sunt un grup de elemente percepute în unitatea lor. *Structura* este unitatea părților unui întreg, o modalitate de conexiuni în interdeterminare a elementelor componente ale întregului. În acest context înțelegem *forma* ca expresie a conținutului, ca aspect exterior al obiectului. Structura și forma obiectului sunt legate de *funcția obiectului*. Funcțiile pe care le are de îndeplinit obiectul tehnic, și înainte de toate, funcția sa utilitară, se realizează prin funcționarea forțelor integratoare ale structurii care dinamizează

elementele componente ale sistemului. Ca și structura, funcția obiectului orientează forma, îi impune să se adapteze la maximum finalității lucrului. Problema unității dintre formă, structură, funcție, este, și pare, cheia esenței esteticii industriale, principiu metodologic în realizarea unei estetici implicate și integrate obiectului tehnic.

Funcționalitatea ocupă poziții majore și, determină forme noi, iar formele urmează funcțiile, le subliniază, le materializează, le clarifică și le face vizibile. Funcționalitatea obiectului tehnic este izvorul principului unei noi sensibilități estetice, generată de formele tehnice care s-au edificat. Tehnica modernă a influențat radical formele construite, formele generate de unitatea dintre artă și tehnică, marcate de tehnica construcției, forme pe care le numim structurale.

Forma structurală modernă pentru a fi înțeleasă solicită două condiții de bază: o adâncă comprehensiune intelectuală și o independență a conceptului față de toate tendințele și curentele din arhitectură. De aici tendința uneori de a absolutiza structura, de a pune în evidență sincronizarea analizei formei specificului construcției, a tehnologiei, a materialului etc. Forma tehnică își are motivația în particularitățile și funcțiile obiectului tehnic, în natura tehnologiei și materia elor etc. *Formele utile* cum li se mai spune în industrie, pun accentul nu pe ansamblul de particularități tehnico-funcționale ci mai ales pe problema materialului de construcție ca greutate, rezistență la sarcină, efortul static sau dinamic etc.

Făcând distincție între funcțional și funcționare, putem considera că formele libere ale artei îndeplinesc, ca și cele construite, o anumită funcție, dar ele nu funcționează. Regnul formelor industriale diferă de cel al artelor, dar nu și de cel al arhitecturii. Deosebirea dintre arta majoră, pe de o parte, producția industriei și arhitectură, pe de altă parte, se exprimă în deosebirea dintre formele libere și formele construite. Construcția mai multor mașini sau aparate, a unei mobile, implică același comportament al spiritului creator ca și concepția unui edificiu.

este vorba de a adapta forțele active ale materiei la necesitățile unei funcționări. Producția industrială își creează forme proprii, dar nu în mod independent de necesitățile științifice și spirituale. Forma industrială este mai riguroasă și mai puțin autonomă, pentru că este legată strâns de particularitățile sistemului tehnic, de structură, materiale, tehnologie, funcția sistemului.

Spunem mai sus că formele materializează structurile, iar aceste structuri sunt funcționale. Ca atare, problema funcționalismului, devenind o problemă majoră, ea ocupă un loc important în practica așa zisei estetici industriale, adică a artei aplicată la tehnică încă din timpul constituirii Bauhausului. Principiul funcționalismului a apărut și s-a consolidat ca o coordonată fundamentală a prezenței artei în sfera tehnicii. Triumful funcționalismului în concepția lui Gropius este rezultatul unei lupte pe care acesta l-a declarat împotriva a tot ce era adăugat funcției împotriva exceselor ornamentale, a formelor luxuriante supraîncărcate etc. De aceea funcționalismul a reprezentat o coordonată de bază în concepția despre mediul construit. Desigur s-au manifestat și orientări antifuncționaliste, care au adus un șir de obiecte ce nu s-au dovedit viabile în noua orientare a industriei.

Funcționalismul a reprezentat și reprezintă un principiu fundamental al industriei moderne, al pătrunderii artei în structura acestuia. Raportarea formei la funcție a fost o cerință majoră, dar nu unica în conceperea estetico-industrială a obiectului tehnic. Funcționalismul a trebuit corelat cu o serie de cerințe multiple și complexe ale vieții moderne, în primul rând cu avântul imaginației și fanteziei creatoare.

Relația funcție - formă nu este suficientă în aprecierea estetică și în creația formelor utile. Forma tehnică posedă o anumită autonomie relativă, bineînțeles, care pe plan constructiv pornește o serie de soluții, și pe plan apreciativ o anumită gradare cerută de idealul estetic. Designer-ul englez Ashford consideră că în adoptarea unei soluții formale adecvate produsului tehnic trebuie luată în considerare mai mulți factori care concurează la

funcționalitatea acestuia și anume: a. destinația funcțională, b. construcția și materialele de construcție; c. tehnologia de fabricație; d. raportul cu formele anterioare etc. Din punct de vedere vizual, trebuie avut în vedere și a te aspecte: a. ca forma să fie unitară, b. detaliile să comunice clar și logic încât să ofere o informație semnificativă; c. să scoată în evidență funcția obiectului; d. să aibă justificare economică; e. să reducă pe cât posibil intensitatea efortului percepției; f. formele să fie concordante cu principiile geometrice (linie, suprafață, volum); g. formele să aibă distribuție rațională în spațiu.

După cele menționate până aici, rezultă că există și trebuie să continue să existe o unitate organică între structură și aspectul obiectelor, conjugată cu calitățile materialelor folosite ca dimensiune, textură, tratamentul materialului etc.

E. Principii de creație și analiză a frumosului

Din scurta analiză a zonelor de distribuție a frumosului în arte, în societate, în natură, cât și în industrie au ieșit în evidență cu o anumită frecvență o serie de principii, unele reșite din atenția artelor și esteticii, altele fiind utile și azi, principii care se impun în orice împrejurare când analizăm frumosul. Aceste principii în nici un caz nu trebuie dogmatizate, dar nici respinse pe considerentul că au aparținut mai mult sau mai puțin alte perioade sau altui stil. Iată o succintă prezentare a principiilor frumosului.

a. *Principiul unității.* Acest principiu cere ca orice obiect exprimat printr-o formă să expună în esență o idee, să lege organic elementele componențiale prin dependență și condiționare reciprocă, supunându-le unui tot unitar armonios și corelat. Unitatea este calitatea de a fi a unui lucru, ceea ce formează un tot organic, ceea ce nu se poate diviza fără a afecta întregul. Unitatea unui tot complex presupune faptul că părțile sale sunt strâns legate între ele și îl fac să fie el însuși, iar prin acest tonus îi împiedică fragmentarea și risipirea.

Noțiunea de unitate este fundamentală în estetică și în mod radical face ca o valoare estetică să presupună unitatea părților sale, dar și diversitatea în această unitate. Primul fel de unitate pe care o analizează estetica este unitatea operei de artă. Nu este vorba aici doar de o unitate materială, uniformitate de compoziție care pune ansamblu într-un bloc, ci de o unitate în formă internă - ca structură, și de formă externă - ca stil.

Potrivit evoluției artelor, stilurilor și genurilor, factorii de unitate sunt extrem de variați. Unitatea unei organizări sonore e diferită de cea a unei organizări de volume etc. Fiecare gen de operă are propria sa unitate, ceea ce face să fie ea însăși. Cernițele unității pot fi mai mult sau mai puțin intense, potrivit concepției estetice. De exemplu în tragedia clasică, unitatea se realizează cu cele trei principii bine cunoscute: acțiune, loc și timp și astfel unitatea curbei dramatice în organizarea tensiunii era formată din protază, metabază și catastrofă. Uneori opera pleacă de la o idee directoare a unui principiu de ansamblu pentru a ajunge la detaliu sau la schema invenției. Alteori pleacă de la alte principii, dar în orice împrejurare unitatea ca principiu trebuie respectată.

b. *Dominanța.* Dominanța este o trăsătură esențială a compoziției formale, este trăsătura care domină dar care și sudează celelalte elemente integrate unitar în compoziție, este elementul care face ca în cadrul artelor vizuale, privirile noastre să nu rătăcească. Dominanța se impune prin importanță și poziție. Ea cere să se pună în valoare și să exprime ceea ce este principal într-o compoziție. Dacă însă se absolutizează, dominanța închide forma, anulează efectele diversităților participante la compoziție și se ajunge la fenomenul de intoleranță stilistică.

Într-o operă de artă acest principiu al subordonării față de dominantă a celorlalte elemente, rezultă și dintr-o alegere a artistului. Se constată existența unei dominante când se spune, de exemplu, că un tablou are o dominantă bleu în sensul că această culoare ocupă în mod major spațiul, dar și prin faptul că alte culori se acordă cu culoarea dominantă, sau că bleul domină ca semnificație. Tot așa se poate vorbi de Linia sau de volumul

dominant într-o creație arhitecturală. Alături se pot distinge mai multe dominante, care în corelație determină stilul sau maniera unei creații. La un autor, o epocă sau un stil, dominantele vă îndeplinesc rolul de cheie care permite explicarea întregului ansamblu sau complex. Dominantele mai arde și sensul de caracter, care în arhitectură pare a fi o noțiune difuză, întrebunțată în mod special în secolul XIX. Ea se învecinează cu noțiunea de fizionomie, diversitatea de structură sau de tip fizic. Caracterul este apoi legat de teoria climatelor și a datelor locale ca formă de expresie, apoi se leagă de tipologia etnică și de etnos.

c. *Contrastul*. Contrastul este un principiu care în esență pune în evidență legea inegalității, lege coroborată cu cele anterioare. Acest principiu acționează în cadrul unității care îl definește ca o sinteză de elemente opuse. Din egalitatea de laun rezultă o dualitate dar și o justapunere. O compoziție formală este estetică dacă relevă cu necesitate raporturi contrastante între diferitele elemente care participă la această construcție. Contrastul este elementul care conferă vitalitate unității, aduce varietate și interes, iar în final satisfacție estetică. Opoziția dintre volume, dintre orizontal și vertical, dintre lumină și umbră, dintre culori calde și culori reci, dintre plin și gol, dintre simetric și asimetric etc., dau viață formelor. Așadar, există o estetică a contrastelor care pune în evidență principiul și faptul concret că artiștii din totdeauna și din toate artele au cultivat varietate de contrast. Sintagma *estetica contrastului* acoperă două feluri de realități destul de diferite: a) existența și forța contrastelor, în care caz estetica contrastului este cercetată într-o cercetare a vigorei contrastului, luat și ca fundament al operei, b) natura contrastelor și teoretizarea acestora ca o nevoie stringentă în actul de formare a artistului dar și a publicului. Uneori chiar cheia înțelegerei unei opere de artă constă în a recunoaște anumite subtilități în care artiștii au folosit contrastele.

d. *Simetria și asimetria*. Simetria ca principiu estetic a dominat mai epoca clasicismului, neoclasicismului și academismului. Riguroarea formelor construite în aceste epoci

suferă de o artificialitate sterilă, de ceva impus, de o ordine forțată. Simetria se definește ca echilibrul în jurul unui ax și, conform esteticii tradiționale, ea acționează în cadrul unității prin dispunerea unor părți egale în jurul unui punct, axe sau centru, subordonându-le unui element central dominant. Planul simetric s-a constatat că poate duce la erori grave în organizarea planului funcțional, poate supune funcțiile unor scopuri formale. De asemenea, s-a mai constatat că simetria folosită tiranic afectează expresia generală și o artificializează. Un plan simetric supune atât funcțiunile formelor cât și pe om unei stricte conformări, iar vizualu, simetric controlează expresia.

Simetria este totuși și un mijloc de a ordona acumularea mai multor forme, astfel încât să ia naștere corpuri complexe. Cu ajutorul simetriei se studiază raportul formei de bază, repetată, cu cea globală obținută prin acumulare. După Bruno Munari există mai multe forme de simetrie: a. simetria de *identitate*, care înseamnă suprapunerea formei sîși sau rotirea ei cu 360 grade, b. simetria de *translație*, repetarea formei de-a lungul unei linii drepte, curbe sau de orice alt tip, c. simetria de *rotație* în care forma se mișcă în jurul unei axe aflate înăuntrul său sau în afara formei inițiale, d. simetria de *reflecție* (de oglindire), este o simetrie bilaterală obținută prin reflecția formei în oglindă și considerarea ansamblului astfel obținut, e. simetria de *dilatație* indică mărirea formei care nu modifică raporturile în cadrul ei, c. doar o extinde.

În arta contemporană acest principiu în general este folosit selectiv și nu este dogmatizat. Principiul simetriei este completat de cel al asimetriei care operează împreună, după măiestria cu care artiștii reușesc să le combine și să dea expresii din cele mai diferite în compozițiile construite.

e. *Compoziția*. Acest concept are mai multe sensuri, funcție de artele în care este întrebunțat. În accepțiunea cea mai generală termenul de compoziție desemnează ordinea, proporția și corelațiile pe care le au între ele diferitele părți ale unei opere de

artă, atunci când aceste corelații sunt efectul unei decizii expresive a artistului.

În p. chură, de exemplu, aceste conveniențe, statornicele în principiu, privesc o multitudine de factori de ansamblu ca, armonia culorilor, dispunerea generală a liniilor, mișcarea de ansamblu, amenajarea luminilor și umbrelor, jocul personajelor și al obiectelor, atmosfera efectivă a acțiunii reprezentate etc. S-a constatat că funcție de epocă, școală și stil, unul sau altul din acești factori pot deveni hegemon și caracteriza compoziția.

În arhitectură compoziția a jucat aproape totdeauna un rol esențial, atât sub forma unei armonii unificatoare, pregătite între toate părțile (proporții modulare, secțiunea de sur, forma unei părți luate drept caracteristice de stil, dimensiunea profunzimii, predominanța liniilor verticale sau orizontale, predominanța planului și a vidului etc.), cât și ca principiu static sau dinamic în care funcțiunea este fundamentată pe destinația socială a edificiorilor sau pe legile de compoziție în cadrul unui stil. Așadar în cadrul principului compoziției funcționează mai multe reguli ca cel de.

- organizare ritmică - dependent de necesitățile subiectului,
- de organizare statică - elementele plastice dispuse rectiliniu, paralel, vertical sau orizontal,
- organizare basculantă - dispunere rectilinie dar pe diagonale;
- organizare balansată - pe sensuri curbe în evenimente dinamice; e. abordare preferențială a unor detalii în detrimentul altora după principiul "a diminua", "a exagera", "a suprima".

f. Proporția. Printr-o teorie a proporțiilor trebuie să înțelegem un sistem de a stabili relații matematice între diferitele părți constitutive ale unui organism sau compoziții, sau a unei opere de artă. Relațiile matematice ar putea fi exprimate prin divizarea unui întreg, cât și prin multiplicarea unei unități. Istoria teoriei proporțiilor este reflectată în istoria științelor. Au existat trei posibilități fundamentale diferite de a urmări o teorie a

parametrilor umani implicați în folosirea principiilor proporției (arta egipteană, arta greacă și arta renașterii)

În arta egipteană figurile sunt reprezentate într-un plan geometric. Toate părțile siluetei omenești sunt astfel aranjate încât se prezintă ca o proiecție frontală sau în profil. În aceste condiții în teoria egipteană a proporțiilor nu se mai știe dacă se urmărea stabilirea unor dimensiuni obiective sau tehnice, sau dacă se urmărea antropometric teoria construcției. O reprezentare egipteană se limita la stabilirea dimensiunilor în proiecție frontală, laterală și în planul fundamental (de față), motiv pentru a identifica proporțiile obiective cu cele tehnice. Artistul egiptean stabilea niște proporții între segmentele corpului omenească pe care apoi le lăsa într-o rețea de pătrate asemănătoare cu ceea ce fac artiștii de azi când transferă o compoziție de pe o suprafață mai mică pe una mai mare. "Rețeaua" egipteană îi indică nemijlocit artistului cum să-și organizeze personajul după anumite principii distribuite pe rețea.

Deci, rețeaua egipteană nu avea o semnificație transferențială, ci una construcțională, care nu surprindea ce era variabil, ci numai ceea ce era constant, static, iar atunci când puneau corpurile în rețea sugerau mișcarea și produceau un proces de deformare care pune corpul într-un fel de dezechilibru.

Grecii antici, după ce au ieșit de sub influența egiptenilor, au ținut cont de schimbarea dimensiunilor ca rezultat al mișcării organice, de răcursul ce decurgea din procesul observării și al ameliorării impresiei optice a privitorului prin corecții eufonice. Artistul grec avea libertatea de a varia dimensiunile obiective, de la caz la caz, printr-o rearanjare liberă - antropometrică. Filosoful grec Chrysip susținea că frumusețea nu constă din elemente, ci din raporturile armonioase dintre părți și dădea ca exemplu proporțiile unui deget față de altul al tuturor față de restul mână și al restului mâinii față de încheietură, al tuturor părților față de întreg.

Așadar, ca relație între mărimi comparabile, sau ca raporturi între părți, noțiunea de proporție, fundamentală în estetică, a primit în timp o serie de întrebuiinări și semnificații.

■ *În estetica empirică a proporțiilor.* Ea compară în experiența curentă dimensiunile obiectelor sau părților lor și observă impresiile estetice pe care aceste relații le fac să apară. Această constatare poate fi de mare folos artiștilor și esteticienilor în stabilirea proporțiilor din mai multe domenii ale artei.

■ *proporțiile diegetice* sunt acelea ale ființelor din universul reprezentat în operă, așa cum crede artistul că ar trebui să fie. Renașterea studia varietatea proporțiilor în funcție de sex, vârstă, poziție în societate etc. Pentru Albert Dürer exista o pluralitate de tipuri de proporții. El considera că arta este ascunsă în natură și pentru a o extrage trebuie să stăpânim și arta și natura.

■ *proporțiile reprezentării materiale în operă.* Prin acest gen de proporții înțelegem o raportare la diegeza (cu un anumit tip de scară (spațială sau temporală)). O aceeași operă poate întindea mai multe scări (a reduce sau a măări anumite elemente mai mult decât pe altele). Se pot face în acest caz deformări expresive pentru a crea un anumit ethos: corpuri și umbre alungite pentru a da un aer de eleganță, exagerări caricaturale etc.;

■ *proporțiile operei sau a elementelor sale în raport cu dimensiunea sa totală.* Proporțiile elementelor relevă compoziția. Este esențial, de exemplu, ca cîntec element să ocupe un loc mai important sau mai redus pentru a produce un anumit efect. Aceste variații de proporții pot ține de concepția creatorului cât și de tradițiile estetice sau filosofice. Actualemente, proporțiile între dimensiunile de ansamblu ale unei opere au o tendință de standardizare și ele sunt cunoscute în practica și teoria fiecărei arte;

■ *proporțiile între dimensiunea operei și lumea reală în care ea este situată, plantată în cazul arhitecturii (într-o localitate mai mare sau mai mică, într-un spațiu montan sau de șes etc.).*

Estetica simbolică a proporțiilor. Deși această problemă este foarte veche, ea răspunde dintr-o logică de a acorda cel mai

important loc în structura și compoziția unei opere elementelor încărcate cu un mesaj mai mare. S-au utilizat proporții spațiale simbolice în arta egipteană și hindusă, în figurarea unor scări diferite pentru personaje cu o demnitate specială, personaje divine, regale etc., iar anumitor proporții li s-au acordat chiar valori magice: cerul, soarele și anumitor personaje de legendă.

Estetica matematică a priori. Învălmășite în simbolismul proporțiilor, larg cultivate în Evul Mediu și Renaștere, relațiile matematice calculează cu exactitate proporțiile în operă, în funcție de frumusețea recunoscută a operei în ea însăși. Se pleacă de la frumusețea spirituală a unei relații abstracte pentru a se ajunge la o aplicație concretă. Aceste relații de frumusețe abstracte au plecat în genere de la teoriile pitagoreice și platonice (teoria armoniei cosmice, teoria sferelor, compoziția matematică a infinitului lumii).

Un privilegiu special a fost acordat unor proporții aritmetico-geometrice, care se considera a fi cele mai utile pentru a obține efecte de frumusețe. Acestea sunt trei la număr, din unsprezece posibile:

a) $\frac{a}{b} - \frac{b}{c} = \frac{a}{c} = f$ Diferențele între termeni succesivi sunt egale și mijlocul este media aritmetică a celor 2 extreme

b) $\frac{a-b}{b} = \frac{b-c}{c}$ Produsul extremeilor este egal cu pătratul mijlocului m.

c) $\frac{a}{a-b} = \frac{b}{b-c} = \frac{c}{c-a}$ Între cei doi termeni proporția diapentă face din termenul mare o dată și jumătate termenul mic

Toate aceste proporții sunt considerate raționale, însemnând pur și simplu că termenii sunt comensurabili (această problemă este amplu analizată de Maïla Ghyka, în *Estetica și teoria artei*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981).

Estetica comparativă a proporțiilor. Aceasta derivă mult din teoriile precedente și din ideile platoniciene. Este vorba aici de a stabili proporții abstracte care s-ar putea aplica diferitelor arte și de a se transfera de la una la alta anumite influențe. Din acest punct de vedere se consideră că este o corespondență de proporții între muzică și artele plastice, între culori, sunete și volume.

Florentinii din Renaștere au cultivat asfel de concordante. Botticelli, plasează figura centrală a *Primăverii* sau *Nașterea lui Venus*, nu exact în mijlocul tabloului, ci ușor mai spre dreapta, divizând lungimea după o proporție muzicală (această problemă este în detaliu analizată în Et. Souriau în *La Correspondance des arts*).

Estetica experimentală a proporțiilor. Această problemă apare în secolul XIX și a debutat cu studii asupra proporțiilor, cu scopul de a verifica științific valorile enunțurilor empirice sau a priori. Psihologul Fechner a insistat mai ales asupra proporțiilor sau secțiunii de aur, asupra legăturilor dintre sunete și culori, asupra percepției volumelor și a relațiilor dintre acestea. La Iași s-au preocupat special de aceste probleme în secolul XX profesorii Grüber și C. Fedeles, formați la laboratoarele de psihologie experimentală din Germania.

g. *Ritmul.* În estetica generală noțiunea de ritm are o deosebită valoare. Cuvântul ritm vine din grecescul *rhythmos* care în sensul său inițial însemna manieră de a colora (rhein = culoare). Platon a făcut din acest cuvânt un termen cu semnificație estetică, întrebându-l în *Banchetul* 187 b-c, unde ritmul este indicat ca o opoziție, apoi un acord, de la repede la lent, în poezie și în muzică. Platon îl mai definește și în *Legile* 665 a, ca "ordine în mișcare". Apoi Aristotel îl extinde la proză pentru ca apoi să-l întâlnim cu înțelesul de ritm în spațiu, unde ideea de ritm natural reglează "devenirea ritmii". Noțiunea de ritm

este astfel consolidată pentru totdeauna. Ritmul este după compozitorul francez Vincent d'Indy "ordinea și proporția în spațiu și timp" care echilibrează un cadru spațio-temporal, idee valoroasă în toate artele. Ritmul produce ordonarea liniilor, formelor, culorilor, mișcărilor și sunetelor.

Noțiunea de ritm are o foarte mare întrebuintare în muzică (ritmul și accentul, ritmul și măsurat, în arta dansului, în literatură dar și în arhitectură, sculptură și pictură. Așa cum ritmul muzical sau literar se încadrează în timp, tot așa și în arhitectură, care este un fel de muzică înscrisă în spațiu, ritmul are valoarea sa. O fațadă a unei case sau un monument nu este numai un perete nud sau un volum, deschiderile, ușile și ferestrele se distribuie după o anumită ordine și proporție care creează ritmul. Într-o colonadă așezarea în spațiu cunoaște ritmuri cerute de ochi. Capitelurile, antablamentele ușilor, elementele de acoperiș, curbele și contracurbele sunt accente care rup monotonia și, prin ritm dau viață edificiului. În fiecare epocă și stil ritmul cunoaște caracteristici specifice.

În sculptură ritmul este și mai evident, când în cazul statuielor, acesta le determină echilibrul, altitudinea, gestul și întreaga viață interioară. Ritmul statuii, este un gest în spațiu, este și o funcție de evoluție temporală.

În pictură ritmul intervine cu putere în concepția internă a unui tablou și în compoziția sa. El intervine în diagonale și orizontale, în curbe și volume, în umbre și lumini. Analiza unui tablou înseamnă punerea în evidență a ritmurii interne al operei, mișcarea liniilor, accentele, liniile de forță, ordinea în timp și proporția în spațiu. Atât artele spațiale cât și artele timpului ne oferă senzații vizuale sau auditive, funcție de ritmurile în care sunt construite, ritmuri care dau frumusețea internă a operei respective.

Ritmii, este în același timp și un element specific în planul vieții. El poate fi simplu, complicat, compus sau ascuns, după cum poate fi alternat sau în succesiune, dar totdeauna se prezintă ca o suflă în continuitate, ca o variație armonioasă care se

manifestă într-o ordine crescândă sau descrescândă de elemente dispuse grupat sau individual. Ritmul creează senzația de mișcare sau de direcționare. Prin ritm o compoziție artistică poate da senzația de creștere în intensitate spre un punct final, culminant, sau descrește în intensitate, ceea ce sugerează senzația fie de tranziție, fie de neliniște sau final.

4. Categoria estetică de comic

Geneza socială a comicului. Comicul este prin excelență un fenomen social. El este identificat numai în zona umanului. Genetic, comicul apare ca rezultat al unui act de cunoaștere estetică operat asupra omului și a raporturilor umane surprinse în ipostaza lor contradicționară. Această ipostază a contradicționalului îmbracă numeroase aspecte, din care vom enumera doar câteva: contrastul între scop și mijloc, între esență și aparență, între dorință și realitate etc. Comicul are și un caracter axiologic pentru că, în forma în care se manifestă, el este o valoare care măsoară, estimează, diferențiază și așează pe o anumită scară socială personajele care intră în zona comicului.

Comicul, așadar, există ca o calitate obiectivă în textura vieții sociale, în ființa umană, în structura socială de ansamblu. El se poate manifesta și în forma contrastelor disimulate cu implicații social-istorice complexe, dar totdeauna prin forme particulare de manifestare, diferite de la popor la popor, de la o cultură la alta, de la individ la individ.

Se consideră, pe bună dreptate, că ceea ce asigură perenitatea esteticului, este, paradoxal, imposibilitatea sa de a oferi marilor probleme ale vieții și ale artei o soluție definitivă. Deși comicul oferă o varietate terminologică mai bogată decât tragicul, corolarul unei bogății existente, comicul a beneficiat și încă beneficiază de o varietate de abordări științifice de expresie infinit mai largi. O anchetă în această privință ar fi revelatorie dacă s-ar lua în atenție multitudinea de termeni sub care se manifestă familia comicului. Dacă în ce privește tragicul,

numărul formelor de manifestare nu a depășit cifra de circa 10, în schimb noțiunile referitoare la comic au atins cifra de 165. De aceea este foarte dificil să definim comicul pentru că aceasta ar însemna să includem comicul într-o definiție, care oricât de completă ni s-ar părea, ea nu este capabilă să surprindă larga varietate de nuanțe.

Comicul, prin efectele sale de purificare socială, de sancționare a moravurilor și năvurilor din diverse etape ale istoriei și din diverse societăți, a fost supus unui tratament unilateral, fiind considerat fie ca efect al unuia din elementele sale consubstanțiale - râsul, fie asociat cu una din formele sale de manifestare, sau chiar opus acesteia - satira (cum a procedat Hegel). Și într-un caz și în altul, structura comicului a fost lovită în articulațiile sale vitale, estetice și etice, în capacitatea sa emoțională, în chiar unitatea sa conceptuală de forțele opuse schimbării. Totuși comicul este și trebuie să fie considerat ca un fenomen unic și multiplu în același timp. Este unic prin geneză și structură, este multiplu prin varietatea formelor și nuanțe or lui de manifestare. Diversitatea modalităților în care apare comicul nu împiedică unitatea sa. Comicul este dificil de abordat și din punct de vedere teoretic și din punct de vedere practic. La dificultățile obiective de interpretare, clasificare și analiză a esenței acestuia, se adaugă și atitudinea uneori disprețuitoare a filosofilor și oamenilor de știință cu privire la acest gen de artă.

Se știe că oamenii simpli, din totdeauna și de pe toate meridianele, au manifestat o simpatie neliniștită față de comic și comedie ca instrument de producere a comicului. Dimpotrivă, oamenii mărginați și șarlatanii au urât și urăsc pe cei care au pus la punct mecanismul comicului, pe cei care interpretează nuanțele comicului, mai ales când acesta își atinge vînta, mergând până la denigrare și interzicere a comicului spiritual. De aproape totdeauna, comedia, și în special comedia satirică, a provocat panică și teamă celor vizati de efectele comicului său.

Comicul este legat prin toate firele sale de societate, de faptele oamenilor care, se știe, unele sunt reușite altele nereușite,

unele sunt vechi și perimate, altele sunt noi și așteptate, apreciate în genere comicul a sancționat ceea ce este caduc, ceea ce este perimat, ceea ce împiedică evoluția și dezvoltarea

Prin diferență de alte genuri artistice și concepte estetice ale căror premise posibile și realizabile se găsește și în natură (frumosul, sublimul, monumentalul), comicul își găsește sursa de existență numai în societate. Obiectul său își datorcă valențele estetice tocmai contradicțiilor însumate între aparență și esență, între aparența unei structuri străine și esența sa variabilă. Pe plan artistic acest tip de contradicție este ilustrat convingător în comedia clasică, unde de obicei, personajele comice produc greșeli de comportament și erori de gândire, care în final prin absurdul lor produc râs și claritate. De aici rezultă că sursa comicului se află în absurdul contrastului manifestat în textura socială

În ce privește maniera de a aborda teoretic *absurdul*, ca sursă de comic, este de precizat că s-a accentuat odată cu apariția teatrului absurdului, numit de T. Gautier, drept comic extravagant. S-a considerat că mobilul comicului ar fi absurdul realizat, sub o formă concretă, absurditatea vizibilă sau aparența de absurditate, ceea ce este absurd pe de o parte și normal de alta. Nu este absurd ceea ce naște comicul, ci mai degrabă este comic ceea ce este absurd. H. Bergson spunea că personajul lui Cervantes, Don Quijote vede oameni acolo unde de fapt erau mori de vânt. Aici e vorba de o versiune particulară de sens comun care pretinde lucrurilor să se muleze după niște idei fixe. La Don Quijote comicul rezidă în obsesia unei idei fixe, a unor amintiri obsedante care vor să modeleze și să supună realitatea. Iată deci, pe scurt, esența socială a comicului

Analiza comicului impune cunoașterea a trei aspecte: a comicului ca fenomen social, a comediei ca gen de artă, al *râsului* produs de comic

a. *Conținutul comicului*. Comicul este un fenomen social, dar este și o formă de creație ca oricare altă. El se exprimă ca o atitudine critică de contestare, de neacceptare și dispreț față de

ceva învechit, caduc, sau disproporționat, față de ceva ridicol. Simțul comicului în substanța sa nu poate fi decât sarcastic, caustic și necruțător. De aceea acest simț, în toate formele sale de manifestare conține un element satiric, ofensiv și de ostilitate. Treptele criticii comice au o gamă care pleacă de la bonomie (naivitate) și ajung la satiră și farsă. Uneori comicul este și o antipatie, fiindcă ridiculizează caractere, gesturi, principii etc.

Procedeele comicului în general este demascarea, denunțarea ipostaziilor, a falsității și aparențelor de orice fel. Comicul implică însă și o mare responsabilitate față de actul de acuzare și condamnare pe care-l rostește și-l promovează. El se fundamentează pe libertatea de gândire și pe independența celui care acuză. Simțul comicului este, așadar, proporțional cu satisfacția diferenței avante oase, a distanței dominante dintre noi și obiectul hazului, al orgoliului reflectat în macimea celorlalți, uneori al refuzului și intruziunii care își ia revanșa. Este cunoscut că oamenii modești, spiritele simele, timorați, conformiști de orice fel, copii nași sau nu au suficient de dezvoltat simțul comicului pentru că în general nu au experiență și nu cunosc suficient diversele nuanțe contradictorii ale vieții.

Pe de altă parte însă, vindicații, vanitoși, orgolioși, spiritele inteligente, lămoase și lucide își fac din cultivarea comicului un principiu de conduită. Tehnica folosită constă în identificarea intențională a obiectului ridiculizat, în devalorizarea și diminuarea acestuia, și în final, în disprețuindu-l. Din cele expuse rezultă că genul comic este cel mai filosofic dintre genuri, că este diametral opus clarității goale specifice ființelor comune și superficiale care nu pun în răsun lor nimic, nici o idee de corectare preț

Sentimentul comic adevărat privește lumea dintr-o perspectivă universală și absolută a cărei ignorare, contrarietate sau bagatelizare irită și incită. Comicul surprinde un dezechilibru, o incongruență de substanță, o inconsistență, o deformitate, o monstruoasă. În perioada Renașterii s-au alcătuit adevărate liste de deformități fizice și inventare de teme comice. Dar e de

subliniat că tipologia situațiilor comice uneori se suprapune peste tabloul valorilor și mai ales a celor în descompunere. Devierea de la adevăr și ordine logică produce comicul paradoxului, calamburul, satira și absurdul. Violarea unei norme colective de conduită sau de credință într-o valoare, indiferent de forme (discreție, ngîditate, gafă, stridență etc.) sau cadrul social (moravuri, conduită publică, limbaj, gesturi) atrage pe loc sancționarea acestui tip de ridicol.

Comicul are predilecție specială pentru degradările și viciile morale unde deformitatea și caricaturalul se individualizează și se personalizează. Răutatea, josnicia, prostia, invidia, pedanteria, bigotismul, lăcomia, înșelătoria etc. apar ca adevărate antiteze și negări ale valorilor morale și de aceea, ele sunt primele supuse sancțiunii comice și date pradă rîsului.

Am văzut conținutul comicului ca avîndu-și sursa în contraste. Contraste însă există peste tot. Unele contraste formează armonia, formează compoziția, unitatea, altele dimpotrivă, sunt contraste false. Tocmai acestea sunt cele care irită, care violentează conștiința, care se înregistrează ca abateri grave de la conduita morală superioară, numai acestea devin comice. Încă Platon în dialogul *Philebos* 48-49, evidențiază și sancționează această formă de ridicol al unor preținse merite superioare (avere, calități fizice, funcții și poziții sociale). Lista rămîne deschisă și azi tuturor formelor moderne de impostură, simulare, afectare. Siguranța de sine, suficiența, grandomania, pretențiile umflate, complexul de superioritate, sunt doar câteva care se adaugă la lista deschisă de Platon. Falsele asemănări și amăgiri repetate în toate epocile istorice, lipsa de conținut și substanță, tot ce este contrar realității veritabile se "mimează", în spirit hegelian, prin sine însuși, prin cădere în ridicol. Conflictul dintre fond și formă, dintre pretenții și realitate este satirizat cu un robust simț al comicului, la Eminescu și la Aragiale. Eminescu scria că cea mai comică noțiune românească e *moful*, antiteză neîmpăcată și-n sine atât de ridicolă dintre aparența exterioară și fondul intern. Cele mai antitetice și mai comice caractere se

găsesc în Moșlanguil. Comica existență surprinsă de un redactor de la *Moftul Român* e adecvată: "Ridicol e acela care n-are talent și nu vrea să știe că nu-l are și, vrînd în ruptul capului să dea dovezi pozitive că-l are, dă una peste alta, dovedește că nu-l are". Mîmarea gestului crețului, naivitatea, infantilismul, sunt exemple de contravenție ridicolă la o realitate inexistentă.

Spiritul comic privește ridicolul de undeva de sus, mult deasupra convulsiei contradicțiilor curente, contemplate la rece, lucid și obiectiv, distant și obiectiv. Între obiectul comic și conștiința creatorului de comic se impune distanța neparticipării, a observației impersonale, "anestezia inimii", de indiferență și supremație, de intelect alitate și lipsă de simpatie.

Așa cum am văzut tragicul ne copleșește, comicul se lasă dominat și gustat în condiții de bună dispoziție vitală, de relaxare, confort interior. Indiferența și detașarea înseamnă posibilitatea destinderei, a stării de contemplativitate, de privitor ca la teatru. Numai cine are această predispoziție a spectacolului comic îl poate percepe și evoca în esență ca "joc al existenței". T. Maiorescu observa judicios că "înapoia fiecărei comedii se află o tragedie". Plăcerea comică este totdeauna dezinteresată, oricât de impure i-ar fi manifestările curente. Condiția fundamentală a distanțării este luciditatea, părăsirea ingenuității și stării de inocență, vigilența cerebrală, auto-reflecția prin dedublare.

Comicul cunoaște și o serie de manifestări particulare. Între acestea putem enumera ironia, humorul, satira și farsa.

Ironia ca și *humorul* sunt forme de negație, de contestație și de contradicție. Ironia este o formă critică ce asigură tranziția de la estetic la etic, iar umorul face trecerea de la stadiul moral la cel religios, cum spunea S. Kierkegaard. Schlegel considera, la rîndul său, că ironia este o frumusețe logică și că filosofia este patria ironiei, este spațiul în care se îmbină frumosul și logicul. Ironia vede înamie, este anticipativă, umorul e retrospectiv. Ironia este fermentul care menține spiritul uman într-o continuă mobilitate. Comicul provoacă rîsul tonic, ironia doar surâsul, umorul - surâsul dănos și superior. Ironia a trecut istoricește prin anumite

faze: faza antică reprezentată cel mai bine prin Socrate; faza modernă din Renaștere și faza romantică în care ironia a devenit malicioasă, rea și chiar distructivă.

Humorul după cum am văzut se îmbină într-o anumită măsură cu ironia. Humorul este un cuvânt de origine franceză adaptat și asimilat în cultura literară engleză, dar azi generalizat în întreaga cultură europeană. Noțiunea de humor are mai multe sensuri: acela de stare de spirit glumeață, frapantă prin bizarenia sa. Tipul de humor englez pare a fi cel mai bine realizat în scrierile lui J. Swift și G.B. Shaw. Humorul este ceva insolit în comic, ceva cu o nuanță de brutalitate și de maliciozitate.

Într-un alt sens humorul se dezvoltă odată cu romanticismul, care reluând ideea de lăutărie și capricios se dezvoltă în cadrul acestuia și apare ca un amestec de caraghios și tristote (Shakespeare, Sterne, Hoffmann, H. Heine).

Un al treilea sens, care mai este actual, face din humor o euforie cu dublu fond: se glumește pe un plan ludic dar și pe un plan serios.

Humorul devine este o specie de comic care te face să râzi, dar există și o altă specie de humor care nu face parte din comic și care este răutăcios și malign. În acest sens se poate vorbi de *humorul negru* cel care nu-și are originea în logica înumosului, ci apare datorită intervenției unui obiect, ceva abominabil cum ar fi moartea de exemplu, sau anumite suferințe. El este satiric dar nu polemic. Acest gen de humor corespunde unor vederi pesimiste cu aspect tragic.

Humorul satiric este sensibil și pleacă de la judecări cu aparențe inverse, de aceea, se asociază cu ironia.

Un alt gen de humor este cel de *distanțare vis-à-vis de sine și de real*. El nu comportă în principal o judecată de valoare, nu este nici polemic, nici nu blamează realitatea. El exprimă doar o îndoielă generală. Humoristul nu se ia nici nici pe sine în serios, el afectează o profundă gravitate pentru că fondul acestui humor este existențial, jucând pe lăuzia unei lumi a aparențelor.

Satira este un amestec de proză și versuri construită cu scopul de a mustra. Ea a fost mai ales folosită în antichitate la romani de către Horatius. Satira se dezvoltă pe anticiza dintre corupția societății și idealurile de viață ale poetului și scriitorului. Termenul de satiră este folosit pentru a desemna orice fel de scriere cu caracter critic și ironic. După gradul de intensitate a ironiei, satirele se pot grupa în satire amabile, când ironia este fină și mai puțin usturătoare; satira vehementă, când ironia trece la batjocură și la violență de limbaj, satira socială, morală, politică și literară, sunt alte forme care se dezvoltă paralel sau împreună cu cele precedente.

O altă formă mai puțin cultivată este *farsa* care se prezintă ca o comedie ușoară în care comical reiese din situații hazii, din bufonerie, păcăleli, feste, clownerie. Iar producătorul acestora este perceput de cele mai multe ori ca un om neserios, impostor și i se spune farsor.

b. *Comedia ca gen de artă*. Termenul de comedie nu se reduce numai la activitatea teatrală. După Aristotel, *comazo* (a merge în procesuna) plus *ode* (cântec), în timp se transformă în comodeo, *comodia*, cu derivatele *comos*, sărbătoare și trupă a lui Dionisos și *comestis* (participanți la sărbătoarea dionisiacă). După cum se știe, *comedia* a avut și o ascendență licențioasă, spectaculară, deschisă bufonilor și distracțiilor joase de artă, dar în timp acestea s-au transformat.

Accentul comediei, ca gen de artă, pe aspectul teatral-dramatic, în sensul reprezentării ridicoului și al prolei cern, răsului se constată încă din antichitatea greacă. După Cicero, *comedia* este o *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, oglinda vieții, după N. Boileau. Boileau considera în lucrarea sa *L'Art poétique*, III: "Comedia dezvoltă metoda observării exacte, minuțioase, morale și sociale, este de fapt o imitație exagerată" (22, p. III), deci o creație, o acțiune imaginară. Când este gândită în interiorul celei mai largi sfere, *comedia* își definește cu greu specificul. Genul proximal ar fi poezia (*Carmina*), drama, fabula, poemul dramatic. În felul acesta *comedia* proza

toate ambiguitățile ideii de dramă și poezie, înreaga oscilare între conceptul de spectacol și de creație literară sau muzicală, indiferent de gen, construcție sau întindere.

Când evocă viața din casa lui Odiseu, Homer compune un fel de comedie de moravuri și caractere. La fel Divina Comedie de Dante Alighieri, apare ca o narațiune poetică, inițial tragică, apoi fericit încheiată, dovadă Infernul, Purgatoriul, Paradisul. Fabulele lui La Fontaine sunt o suplă comedie într-o suită de acte diferite delegate animalelor. Comedie umană a lui H. de Bazac este străbătută de ideea și metafora comediei. Opera buffa din muzica cultă, în fond este tot o comedie, dar cântată: "Hărbierul din Sevil" de Rossini, "Flautul fermecat", "Răpirea din Serai", "Nunta lui Figaro" de Mozart etc. Comedia, practic, se poate extinde la toate genurile de artă, poate cu excepția arhitecturii.

Varietatea speciilor comediei, abundența criteriilor de clasificare, amestecul, mai mult sau mai puțin, între estetic și extra-estetic, produc o serie de confuzii. Efectele interferenței dintre teatrul dramatic și cel comic sunt și specii de comedie, așa-zis industriale, comerciale, profesionale. Văzând istoric evoluția comediei vom constata că mimusul antic, comedia dell'arte, ori comedia sostenută, comedia erudită, comedia - balet, specifice perioadei moderne, apoi în zilele noastre comedia boulevardieră și vodevilul sunt specii ale comediei.

În general genurile comediei se grupează după limitele de forță ale subiectelor comice, după tehnica folosită, după limbaj, după tipul de mișcare, după caracterele și moravurile surprinse etc. Astfel, am putea avea după aceste clasificări: 1. comedia de intrigă cu variantele (comedia erorilor, larsa, comedia de capă și spadă); 2. comedia de caracter și moravuri, 3. comedia mixtă (tragi-comedia) cu formele ei de manifestare (drama comică, larsa tragică, comedia neagră, infra-tragedia, comedia absurdă).

Există și o accepțiune negativă a ideii de comedie, produsă prin contaminare teatrală excesivă la nivel artificial și cabotin. În această specie intră sintagme ca acestea: "comedie curată", "jocă comedie", "mare comedie" ș.a. Aceste sintagme sancționează

simularea, contralacerta, minemina, nesinceritatea. Comedia este uneori respinsă în numele ideii de verosimil, sau al ideii de autenticitate. Este adevărat că o comedie nu poate surprinde toate aspectele de profunzime ale vieții și se oprește uneori la suprafață, plutind chiar în superficialități, dar oricum rămâne un instrument de îndreptare a moravurilor cu toate insuficiențele ei constructive.

a. *Râsul ca efect al comicului.* Din punct de vedere social, râsul este o facultate congenită specific umană, provocată de anumite disonanțe petrecute în structura vieții sociale. Din punct de vedere psihologic, râsul este considerat un act emoțional, expresiv angajând mișcări faciale expansive, respirație frenetică, fonație ritmică și rezultând dintr-o exaltare euforică.

Râsul este un act comunicativ specific uman și este un comportament învățat, legat în mare măsură de organizarea personalității. Prin râs se pun în mișcare, după opinia specialiștilor, peste 100 de mușchi. De aceea râsul a cunoscut interpretări diferite în cursul istoriei. De exemplu T. Hobbes interpretează râsul ca expresie a unui sentiment de superioritate. A. Bain - ca efect al observării unei degradări sau regresii. S. Freud - consideră râsul ca o regresivitate spre o situație infantilă. H. Bergson - consideră că râsul se produce ori de câte ori în locu. reacției inteligente și adaptate a subiectului intervine o reacție automată și inadaptată.

De fapt, în realitate râsul îndeplinește o funcție catarsică de eliberare a psihicului uman de tensiunile generate de anumite contradicții interne sau externe. În estetică se face deosebirea între râsul comic, cel care are ca obiect anumite discrepanțe sociale sau comportamentale și râsul hedonic în care se exprimă starea generală de excitare, exuberanță și plăcere cu caracter biologic. Această categorie de râs nu are legături profunde sau de loc cu semnificații intelectuale ale vieții. De asemenea, în estetică facem deosebire și de râsul patologic, considerat ca un râs fără motiv social adecvat, neasociat cu stări afective corespunzătoare. Această formă de râs poate produce efecte

cathartice într-o anumită măsură, dar în general acesta este un simptom patologic de epilepsie, encefalite, scleroză în plăci sau a unor afecțiuni psihice

5. Tragicul ca fenomen social.

Că și comicul, *tragicul* este un fenomen social și are sens numai în societate și prin societate. Tragicul este un ethos care se constituie în relațiile de coliziune ale unor forțe sociale opuse. În această ipostază tragicul se pretează și la o definiție generală cu caracter filosofic, realizată prin categoria estetică de tragic. Aceasta desemnează totalitatea fenomenelor și evenimentelor sociale de acest tip. Deoarece se manifestă cu diferite intensități și frecvențe în societate, tragicul, ca atare impune o succintă analiză teoretică.

Din punct de vedere istoric tragicul se asociază cu ansamblul suferințelor umane percepute în societate prin perspectiva unor valori. Aristotel este primul care introduce în Poetica sa conceptul de tragic, explicându-l mai ales cu privire la genul de artă teatrală. El este definit ca fenomenul ce trezește *mîla și spaimă*. În Evul Mediu, conceptul de tragic este continuat ca o imagine a ideii aristotelice. Dante înțelege tragedia ca o existență oribilă iar mai aproape de zi ele noastre, Schopenhauer înțelege tragicul ca fiind latura teribilă a vieții și îl leagă de hazard și eroare.

După cum observăm, cei care s-au ocupat de tragic au accentuat latura suferinței, a hazardului, a înfricoșătorului. Pentru toți aceștia tragicul este presimțit și nu știut sau cunoscut în prealabil, el vine ca un trăsnet.

Încercând la o succintă analiză a conceptului de tragic constatăm următoarele: a. Tragicul este o categorie estetică a imensității. Ca și dramaticul sau epicul, tragicul este o categorie forte, ceea ce nu înseamnă că exclude total blândețea sau delicatețea. Un caz fin, fragil poate lua aspect tragic printr-o amenințare care se constituie și care riscă să spulbere prin forța sa

amenințătoare acest caz. b. Tragicul, pe de altă parte definește o categorie de conflicte. De exemplu, un ansamblu de forțe viguroase, coordonate între ele se pot constitui într-o amenințare care să învingă cu ușurință anumite obstacole și să provoace tragedia incalculabilă pentru omenire (de exemplu terorismul contemporan). În acest caz, tragicul desemnează conflictul dintre forța amenințătoare și forța care se împotrivește acesteia. c. Tragicul poate fi interpretat și ca o categorie a profundului. Aici înțelesul tragicului începe a se distanța de dramatic, căci dramaticul poate fi profund, dar nu în mod necesar, pe când tragicul este totdeauna profund, el nu este niciodată superficial. d. Tragicul este o categorie a nenorocirii ineluctabile. În dramatic oricât de încheștată și dificilă ar fi lupta dintre forțele aflate în conflict, mai există o soluție până în ultimul moment, în tragic, dimpotrivă nu mai există nici o alternativă. e. Tragicul este și o categorie a măreției. Măreția tragicului este determinată de imensitatea forței sale, de ineluctabilitatea deznodământului pe care îl poate produce. De aceea, eroul tragic și acțiunea tragică în acest caz se înscriu pe axa valorilor. Această acțiune în zona valorilor, ca un conflict între sensuri ale vieții, angajează personajele în parametri eroismului și ai nobileței. Eroul tragic nu dă înapoi, nu abdică, pentru că el se apără în numele unei cauze juste, sau atacă în numele unor valori perene.

Putem constata și anumite *varietăți de tragic*. Caracteristicile tragicului se pretează la anumite variații de manifestare, de unde și multe controverse și discuții despre tragic în literatura de specialitate. Unele din aceste controverse pleacă de la condiția socială și psihologică în care se produce tragicul. Alte discuții au plecat de la observația că societatea nu joacă nici un rol în desfășurarea tragicului și că omul se găsește față în față numai cu Dumnezeu, de unde concluzia că tragicul este o fatalitate, că singura salvare depinde numai de grația divină.

După varietatea forțelor care se înfruntă pe terenul tragicului putem găsi următoarele forme de tragic: a. *Forțe aparținând omului* (societății, legilor naturale ale credinței), sau

supranaturale și transcendente (destin, Dumnezeu). b. *Forțe personale sau impersonale* Primele țin de voiața cuiva care poate dec. de soarta unor oameni și tragismul vieții lor. Forțele impersonale nefiind raționale, nu pot fi îmblânzite, sunt inexorabile pentru că nu gândesc și ca atare ele acționează c. *Forțe interioare sau exterioare* Tragicul rezultă aici și din neputința de a ne opune forțelor din interiorul nostru (instincte, dorințe necontrolate, impulsuri nejudicative etc.), sau din intervenția provocată de anumite coliziuni ale civilizației. d. *Forțe de atac și forțe de rezistență*. În astfel de situații eroiul tragic care vrea să facă ceva și se angajează în numele unor idealuri, întâmpină o rezistență înverșunată din partea forțelor opuse, conservatoare, de unde acțiunea poate fi lipsită de succes, și uneori pierdută pentru totdeauna ca șansă pentru istorie.

Varietatea formelor de tragic mai depinde, pe de altă parte, și de varietatea valorilor puse în joc, (valori morale, științifice, religioase, militare, sociale). În conflicte oameni și forțele umane se pot sacrifica și pentru una sau alta din aceste valori sau din antivaloriile lor. În tragic este implicată însă și varietatea aspectelor fundamentale ale esenței umane. Alții tragici, nu toți au același mod de a privi omul și formele în care se manifestă esența sa. Unii văd numai pe omul individual în relații cu societatea, alții privesc numai libertatea metafizică a omului (existențialismul), iar o a treia categorie văd omul doar ca o ocazie pentru divinitate, pentru a-și manifesta jushia și clementa (tomismul).

Așadar, categoria estetică de tragic desemnează pierrea unor valori umane care nu și-au epuizat încă resursele de care dispun. Tragicul înfricoșează și înalță, strivește și purifică. Totuși pierrea valorilor e întovărășită de certitudinea unui ideal, din care cauză acest ideal își găsește noi adepți, gata oricând de noi sacrificii. Posibilitățile coliziunii tragice, a înfruntărilor sociale, sunt conținute în antinomile vieții și morții. Tragicul se naște permanent din starea conflictuală, din înegantarea socială de

șanse, din înfruntarea cu anumite întâmplări care configurează destine tragice etc.

Putem vorbi și de o *distribuție a tragicului pe zone de existență*, unde vom constata că el poate exista în societate, în relațiile societății cu natura și în artă. Referindu-ne la natură putem constata anumite indicii ale tragicului rezultate din apariția unor fenomene sau evenimente naturale (seisme, coliziuni naturale, cosmice, etc.) care pot da naștere la pierderi imense pe scara vieții și aduce grave atingeri societății. Jalca, melancolia, durerea pot fi întâlnite foarte des, dar valoarea tragică a acestora nu este percepută în natură, nici măcar la cele mai evoluate specii, ci numai în viața socială. Piatra, vegetalul și animalul, oricâte degradări și violențe ar înregistra nu cunosc tragicul. Insensibilitatea senzorială a acestora rezultă din gradele de organizare a naturii din registrul ființei neajunsă la maturitatea socială. Acestei zone a ființării îi este caracteristică numai necesitatea pură.

În ceea ce privește *ordinea umană*, deși aceasta poate fi interpretată și ca o ambiguitate ontologică, supusă deopotrivă cadrului cauzalității naturale dar și celei sociale (spirituale), tragicul subzistă ca o valoare, ca un sens pierdut, reflectat în conștiința indivizilor umani. Omul este limita și depășirea limitei în planul ființei spirituale. Libertatea sa este în tragic libertatea celui îngrădit și limitat de necesitate, iar pe de altă parte, este și libertatea gândului îngrădit și limitat în proiectul său de a trece limitele.

Actul creator și opera umană ca faptă istorică sunt cele două modalități de angajare în desfășurarea tragicului. Opera este produsul dialogului solitar dintre conștiință și limită. Fapta este produsul dialogului dintre conștiință și limită, afirmat pe scena lumii. Pesimismul, din această perspectivă reprezintă incapacitatea conștiinței de a sesiza prezența răului în sfera tragicului. El poate duce la anularea tragicului în două moduri: prin relativizarea limitei absolute care duce la anularea tragicului existențial și prin absolutizarea limitei relative, care trimite la

anularea tragicului istoriei și postularea unui paradis terestru. Orice tentativă de anulare a tragicului reprezintă o formă a desolidarizării ființei umane cu propriul ei statut ontologic, o renunțare la încercarea de a-și trăi viața conform valorilor umane. De aceea, tragicul s-ar putea defini și ca un paradox: dacă îl depășești limitele, ești pedepsit, chiar sacrificat; dacă nu-l depășești aceste limite, nu ești om, trăiești ca leguma. Așadar, atitudinea față de limită constituie conținutul tragicului.

Conținutul tragicului constituie miezul concepției despre lume, dar această concepție despre lume se poate comunica în cel mai bun caz cu ajutorul artelor. Acestea, aproape în totalitate, pot să exprime tragicul cu mijloace proprii în forme în care să zguduie conștiințele, să provoace remuscări sau fenomene de catharsis și să ducă la educarea speciei umane în cel mai adient și sensibil al cuvântului. Se pare că literatura este cea mai aptă dintre arte să reprezinte tragicul. Ea reunește, datorită forței evocatoare a cuvântului, elemente distincte ale muzicii și ale artelor plastice. În literatură, tragicul se poate înfățișa în deplina sa evoluție cauză a, gradat în etape și zone, și poate ajunge la un înalt grad de rafinament ca atmosferă. Literatura poate da expresii nestăvilită reflecțiilor și meditațiilor, intențiilor și plâmurii personajelor tragice. În arta literară tragicul dobândește latura sa afectivă și vorativă mai ales prin dramaturgie.

8. muzica poate contribui la exprimarea tragicului. Ea poate să exacerbeze forțele tragice în așa fel încât să avem senzația supraomenească, a cosmicului, a infinitului și metafizicului. Nu e nevoie să adoptăm concepția estetică schopenhauiană sau wagneriană că să admitem că muzica ne copleșește datorită impresiei produse, că percepem lupta dureroasă a forțelor creatoare, zbuciumul și chinul mecanismului producerii tragicului.

În aceste arte tragicul, exprimă printr-o accentuare cu mijloace specifice suferinței esența tragicului. Artă însă nu ia sub observațiile sale orice fel de tragic, ci numai pe cel conștient, și cel care prin efectul său are valoare de suferință colectivă și

capacitate de purificare. Iată câteva forme de suferință a *Suferința obișnuită*. Câte efecte neobișnuite ar avea în planul vieții cotidiene, ea rămâne în limite obișnuite și chiar banale. O astfel de suferință nu are nerv și motivație, nu se corelează cu valoarea. Ea este doar rezultatul unui chinuitor conflict între voință și putință, nu între rațiune și simțire, între datorie și onoare, între cerințele mamei și duritatea potrivnică a faptelor. *Suferința fadidică* este acel gen de suferință care ajunge la proporții ce produc o prăbușire și o prăbușire ineluctabilă a vieții, iar efectul emoțional este deosebit de caracteristic. Nenorocirea este mare și cere multă energie pentru a fi suportată, dar personajul nu poate sfârși și nu sfârșește din această încercare. Acest fel de suferință nu produce decât în parte efectul tragicului, mai precis al dramaticului, c. *Tragicul de tip aberant și exhaustiv* desemnează un tragic de tip evoluat dar și unul neevoluat. Cel evoluat este definit aberant, iar celălalt exhaustiv. Acestea sunt forme de tragic cu deznodământ fericit, cel puțin pentru o parte din personaje.

Din cele analizate până aici rezultă că există în conceptul de tragic următoarele momente pe care le putem sublinia: condiția tragică, situația tragică, acțiunea tragică, subiectul tragic, limita tragică. Atunci când sunt întrunite aceste condiții putem considera că, inevitabil, există și tragedia.

6. Conceptul estetic de sublim

Termenul de *sublim* asupra căruia ne vom concentra atenția vine din grecescul *hypsos*, care în sensul său inițial a însemnat înălțime, elevație, culme, și care mai apoi sub influența creștină și-a adăugat semnificația cerului și depărtările lumii. Termenul în înfățișarea actuală cu alunecărilor sale de sens a venit pe filieră latină. La romani substantivul *sublimitas* însemna înălțime dar și perfecțiune, grandoare. În timp ce adverbul *sublim* însemna în înălțime, în depărtările cerului, ceva infinit, nedeterminat, semnificații apropiate de cele din limba greacă. Termenul *sublim*

a fost pus în circulație în cartea lui Longinus, *Peri Hupsos*. Longinus a fost un învățat grec, profesor de literatură și filosofie, consilier privat al reginei Zenobia din insula Palmira.

Cel care aduce mărturiile cele mai de preț privind existența reală a presupusului învățat, Longinus, a fost Porphyryus, fostul său discipol. Unii comentatori ultenori ai operei lui Longinus s-au îndoit de existența reală a acestuia, numindu-l Pseudo-Longinus. Cartea lui Longinus, cea dintâi lucrare sistematizată și atât de bine argumentată, încât nu o poate evita nimeni când abordează acest subiect, a fost tradusă și comentată, atât în Evul Mediu, Epoca Modernă cât și în cea contemporană. Cea mai bună traducere și comentare din perioada modernă este socotită cea făcută de Nicolas Boileau în anul 1664. Acest tratat a fost, deși cam târziu, tradus și în limba română de către profesorul reșean Constantin Balmaș în 1935.

Longinus își concepute lucrarea sa în 35 de capitole în care se pleca de la o definiție explicativă a sublimului, trecând prin mijloacele de expresie ale acestuia, sursele limbajului, formele de manifestare în artă și până la ultimul capitol, care analizează cazurile generale ce conduc la decăderea stilului sublim. Această faimoasă carte a avut în vedere cel puțin trei aspecte evidențiate și în comentariile urmașilor: sublimul ca dimensiune a existenței (sublimul ontologic); sublimul ca dimensiune a trăirii subiective prin contemplare; sublimul ca atitudine umană în fața lumii, și sublimul ca discurs artistic.

Din formularea originară a aspectelor sublimului rezultă că acesta poate semnifica: a. o stare ecstatică, echivalentă cu o comunicare profundă și copioasă cu lumea; b. o elevație supremă și pură de demnitate a spiritului; c. o admirabilă stare de umire născută din relația cu noile orizonturi neașteptate, pline de surprize și nepătruns în semnificația lor. Formulările lui Longinus au fost bogate în semnificații, încât nu le bănuia nici autorul lor. Un traducător medieval al acestei lucrări a fost și Jules Brody care a scos în relief mai ales resortul discret al sufletului omenesc în fața unor situații generatoare de sublim, ca efectul creat în

contact cu valorile sacralului. În cadrul pasiunii și entuziasmului natural, cuprins de o aprinsă stare afectivă, s-a accentuat elevația spirituală, capacitatea de a turna figurile stilistice prin actul de creație poetică, în cea mai ferocită modanitate, dându-se astfel curs nobleței expresiei prin care spiritualitatea se exteriorizează.

Până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când I. Kant va elabora o concepție nouă, capabilă să integreze, dar să și depășească viziunea anterioară despre sublim, acest concept era în mod curent identificat cu frumosul și considerat abordabil numai de estetică, identificat în sfera artelor doar prin poezie și muzică. Fr. Schiller a fost primul care s-a detașat într-o anumită măsură de această poziție când apropia sublimul de frumos, dar în mod firesc îl situa în zona *infinitului natural*. Poetul german va merge chiar pe linia unor relații antinomice între aceste două concepte, sublim și frumos, poziție oarecum nouă, care a prefigurat, se poate spune, concepția lui Kant. Oricum doctrinele estetice care făceau parte la acea dată din sistemele filosofice, fie în relație cu informația venită pe filieră longiniană, fie printr-o simplă coincidență logică, au susținut idei ca: a. armonia lumii infinite, generatoare de admirație fără margini; b. teza măreției umitoare a lumii; c. ideea elevării spirituale a omului în condițiile unei existențe generatoare de spectacole sublim; d. sublimul ca act de depășire a singularității; e. aspirația către imobilitate prin tendința de a viza planuri "secrete" din zona existenței sublim; f. determinarea de umbeluri în creație artistică.

Înnoirea concepției despre sublim și diferențierea acesteia de frumos, cu un impact neașteptat de mare asupra artelor, asupra filosofiei artei, a fost săvârșită de filosoful german Immanuel Kant și apoi de G. W. F. Hegel, titani filosofiei clasice germane. Ei vor fi cei care, într-o manieră originală, au condus teoria sublimului spre o înțelegere modernă și au conturat premisele pentru o elaborare fenomenologică a doctrinei sublimului din zilele noastre.

Kant va aduce în prim plan problema sublimității actului moral prin funcționarea desăvârșită și perfectă a *imperativului categoric al datoriei morale*, cât și a atitudinii estetice față de acesta, fără a aluneca pe panta unei viziuni normative speculative. El va pune în prim plan și substratul de raționalitate din câmpul intuiției, considerând rațunea ca o virtute universală a umanității, iar sub imul care decurge din ea, ca o cale de urcare a spiritului spre transcendentul ca spațiu al valorilor perene. Sublimul, la a cărui dezvăluire participă și resorturile rațiunii, este văzut în două ipostaze: *sublimul cantitativ*, zis și *matematic* și *sublimul dinamic*. Doctrina kantiană este înnoitoare pentru că disociază argumentat sublimul de frumos și sublimază cu relief transcendența sublimului față de spațiul artelor. Kant atribuie frumosul obiectelor finite, iar sublimul obiectelor și fenomenelor infinite.

Doctrina kantiană asupra sublimului, demonstrată și critic în lucrarea *Critica facultății de judecare*, pleacă de la premisa că sublimul fiind transcendent fenomenului estetic, are un raport de fundare ontologică, propriu în sfera naturii infinite. De aceea, adoptând acest punct de vedere, Kant va ajunge la ideea micșorării sferei frumosului și a lărgirii sferei sublimului. Fiind un subiect trans-estetic, sublimul va putea fi abordat de mai multe discipline în afară de artă: etica, filosofia, religia, științele naturii, sociologia etc.

În acest mod Kant a găsit acea demnitate specifică și particulară a sublimului. Având o esență mai largă, sublimul intră în relație cu esteticul numai în urma unui act de conversie, atunci, când conștientăm anumite situații din natură sau din societate cu semnificații ce țin de o stare subiectivă medită în registrul uman, și numai printr-o detașare de fenomenele infinite. Filosoful va constata că sublimul este nu numai de o simplitate monumentală, ci se caracterizează și prin durată. În viziunea lui Kant *durata* semnifică ceva mare, pentru că în orice timp mare și trecut subzistă ceva nobil, în consecință în orice timp viitor și mare este conținut ceva înfricoșător. După Kant durata este luată în atenție

numai în forma ei impresionantă, de curgere amplă și nu sub simpla formă a clipei fulgurante.

Glosând pe dihotomia sublim-frumos, Kant va exemplifica cu rațiunea care în aparență este sublimă, în timp ce *intuiția* ar fi doar frumoasă. La fel, *îndrăzneala* este considerată sublimă, pe când *șiretenia* este cel mult frumoasă. Cu analizele sale, filosoful va ajunge la marea sa dihotomie făcută pe criterii extensional - cantitativ: *sublimul matematic* și *sublimul dinamic*.

Sublimul matematic este numit și *mărime gândită extensional*, mai presus de orice comparație. Mai complicată este delinirea celui de-al doilea, cel dinamic. În esență starea de sublimitate dinamică se fundează pe distincția *putere - forță*. Puterea va fi considerată de Kant contemplativă, ea reprezentând o capacitate existențială mult superioară obstacolelor ce-i stau în față omului, dar care merge până acolo încât poate să le zdrobească. Dimpotrivă forța care definește dinamicul este o putere care-și exercită capacitățile în sensul învingerii obstacolelor. Forța este o natură brutală, în timp ce puterea este doar suverană, este un fel de embleme generoasă și elevată pentru însăși mișcarea obstacolelor. Sub acest raport natura este în primul rând sublimă pentru că este suverană, permanentă și demnă. Această deosebire între putere și forță va duce la distingerea pe plan afectiv între *frică* și *spaimă*. Prima poate apare din perspectivă sublimă, în timp ce a doua din perspectivă dinamică. În acest sens Kant remarcă: "Pentru a fi considerată de noi dinamic - sublimă, natura trebuie să fie reprezentată ca stărnind frică. Căci în aprecierea estetică superioritatea în fața unor obstacole nu poate fi evaluată decât în funcție de mărimea opoziției. Deoarece însă, ceea ce ne provoacă opoziția reprezintă un fapt socotit rău, acesta ne va cauza frică ori de câte ori nu vom avea capacitatea să-i rezistăm. Așadar pentru judecata estetică, natura va trece drept o putere apreciată ca dinamic - sublimă numai în măsura în care va fi considerată drept obiect al fricii" (74, p. 163).

Pe de altă parte un obiect poate fi socotit înspă mântăzor fără să provoace în mod direct frică și anume, în clipa când considerând doar că ne-am imagina faptul că i am opus rezistență știm că într-un atare caz orice împotrivire ar fi zadarnică. Tocmai de aceea consideră Kant că natura e sublimă, dar numai pentru că ea înalță puterea de imaginație până la reprezentarea acelor situații în care spiritul simte superioritatea însușirilor sale. În această situație se conturează starea de uimire, ca un fel de *frică sublimă*, care poate ajunge în vecinătatea spaimii și chiar a groazei.

Atât frumosul cât și sublimul se pot implica în planul etic prin mijloace pedagogice. Abilitatea sublimului pe plan moral produce efecte înălbătoare și se explică prin atributul de noblețe care există a priori ca un dat, dar care intră în compoziția subtilității morale numai în anumite condiții și la anumite provocări. Cât despre sentimentul etic, acesta este considerat a fi într-un anumit raport cu năzuința către virtute, năzuință ce determină anumite imbolduri. Kant va opina că trei sunt asemenea imbolduri cărora le corespund tipologii temperamentale analoage cu modalitatea temperamentală melancolică, sangvină și colerică. Tipul melancolic cu înclinație către seriozitate nu este lipsit de bucurii, dar devine trist și întunecat atunci când sentimentele sale sunt hipertrofiate. Acest tip va fi mai sensibil la situațiile de sublim și chiar frumos. Dimpotrivă, potrivit lui Kant, temperamentul sangvin are înclinația spre frumos pentru că se leagă mai mult de impresii momentane pe care obiectele le exercită asupra sa. Colericul, sensibil numai la varianta de măreție și de mărețitate a sublimului, se va manifesta ca linia virtuoasă mai mult la suprafață, apreciindu-se mai mult pe sine. El apare uneori mai înțeles decât este în realitate. Întemeierea psihologică a sentimentelor de sublim și frumos se deduce și din faptul că și diferențele dintre sexe, sau dintre anumite comunități umane pot cauza sensibilități la cele două concepte. Kant socotește, de exemplu, că femeile au dispoziție către frumos din cauza aptitudinilor de a sesiza detaliile, bărbații în schimb au

predispoziții spre sublim, mai cu seamă atunci când sunt spinte melancolice și sunt înclinați să înfrunte forțele naturii.

7. Categoria estetică de monumental

Monumentalul este o categorie estetică, dar și o variantă a sublimului în care măreția se manifestă prin mărime. În monumental se întâlnesc sublimul intensiv și cel extensiv, conținutul larg și forma grandioasă, exteriorizarea corespunzătoare a unei esențe vaste, într-un obiect la fel de vast concretizat în dimensiuni materiale și extins apoi asupra unor semnificații naturale. Sensul general estetic de monumental a derivat cu precădere din sensul particular - plastic și s-a constituit cu precădere în artele spațiale din antichitatea orientală și în perioada medievală, cu extindere în Renaștere.

În general în dicționare termenul de monumental și monumentalitate este definit ca o activitate umană destinată să conserve în memoria colectivă respectiv, pentru anumite personalități - eroi sau a unor evenimente ieșite din comun. Monumentalitate poate fi și o creație artistică, indiferent dacă este opera unui arhitect, muzician, artist plastic sau poet, așa cum monumental poate fi și un edificiu înștit de valențe artistice deosebite, dar care impune prin vechimea sau prin raportarea sa la un eveniment deosebit pentru istoria unui popor. Construcții monumentale s-au realizat din antichitate și până în prezent, fără ca acest gen de lucrări și opere să-și fi găsit o definiție precisă.

Monumentalul este mai mult decât o categorie estetică, este chiar un stil, o operă, o formă de artă relevând amploarea materială a unui ethos măreț. Monumentalul se impune prin măreție, prin amploarea liniilor largi și a volumului robust care creează impresia învingerii timpului, a transportării spectatorului într-un timp istoric al evenimentului considerat. După cum este cunoscut, în antichitatea asiatică și europeană, s-a dat construcțiilor vremii monumentale prin proporție și caracterul arhitectural lor, cu scopul de a influența, de a impresiona prin

respectul pentru evenimentele produse de istorie, parțial și pentru glorificarea puterii. Supradimensionarea, dusă uneori până la strivirea omului de rând, măreția copleșitoare a unor construcții destinate să impună un respect pentru un eveniment sau un erou, vizează în cea mai mare parte impunerea respectului pentru structurile puterii prezente.

Noțiunea de monumental nu poate fi înțeleasă și explicată fără noțiunea de *monument*. Monumentul sau memorialul, cum mai este uneori numit, are ca principală funcție aducerea în actualitate a unor evenimente, adică rememorarea. Edificiul monumental nu se reduce însă numai la componenta comemorativă. El deplânge și viața pierdută a unor epoci și perioade pentru a da sens supraviețuirii. Chiar dacă monumentul este consacrat unei personalități anume, unui erou de odimioară, el se oferă posterității cu valoare de exemplu și simbol, cu capacitatea de a încheia voința comunitară. Ca loc simbolic, încărcat de memorie colectivă, monumentul se poate naște din desemnarea apriori a unui eveniment de natură legendară sau istorică, prezentat retrospectiv, ca fiind fondator sau decisiv pentru destinul grupului sau comunității care l-a înălțat în acest caz, monumentul poate avea înfățișare alegorică. Monumentul sustrage evenimentul istoric comemorat contingentei și îl înscrie în istoria înțeleasă ca destin - ca învățătură și ca o misiune pentru posteritate. Monumentul este așadar locul articulării valorilor trecutului cu valorile prezentului și al comunicării tuturor evenimentelor, sintetizând a diferitelor niveluri spațiale și temporale, expresie a continuității comunității și a voinței sale de a rezista în furtuna timpului. Prin monument chiar și moartea își pierde caracterul angostant într-o atitudine și într-un elan pe care subiectul îl ia în fața acesteia. Prin monument identificăm un model de comportament în care urmașii eroilor sau evenimentelor justifică retrospectiv moartea celor care s-au jertfit în acest sens. Monumentele nu sunt însă numai expresii ale durabilității și ale voinței de a dura, de a supraviețui, în monument există și un

potențial de putere, puterea de a face progres, de a depăși evenimentele, oricât de dureroase vor fi fost acestea.

Noțiunea de monument implică sacralitate și afectivitate. Sacralitatea introduce în spațiu respectul pentru valoare, ierarhizarea și relația de putere. Ca sursă a puterii, monumentul este și depozitar al cunoașterii. În el își găsește răspunsul întrebările indivizilor și comunității. Spațiul monumental este un spațiu în care predomină, pe lângă semnificațiile cu valoare sacră, valorile practice și în care se înscriu diverse tipuri de valori. Potențialul de energie și simbol al monumentului poate uneori activa forța și violența. Depinde de comunitate dacă acest potențial este actualizat pentru afirmarea de sine sau pentru eliminarea *celuilalt*, depinde de conștiința comunităților dacă recursul la monumental se face în numele unor valori creative sau distructive.

Monumentalul are și o serie de derivate cum ar fi *colosalul*, *grandiosul*, *gigantescul* ș.a. *Colosalul* este în general definit ca acea categorie care desemnează obiecte sau construcții a căror măsură excede dimensiunile ordinare ale naturii. Modelele pe care le presupune arhitectura, fiind foarte disparate, nu există o formă naturală pentru arhitectură, în afară de cea care îi obligă să trateze materialul cu caracteristica solidității. Totuși se poate recunoaște în diverse tipuri de construcții opțiuni pentru dimensiuni care au avut la bază anumite convenții în raport cu măsura umană. Astfel, scara compozițiilor variază gradual cu obiceiurile locale, cu normele metrice ale fiecărui tip de construcție, cu rezistența materialelor etc. Colosalul în materie de arhitectură este relativ. Tendința de *gigantism* apare în diverse epoci istorice ca un apel simbolic la manifestarea puterii (Egipt, Persia, Roma, Bizanț, India). Se pare că azi această tendință revine în atenția noastră.

Gigantescul în estetică este vecin cu colosalul dar cu o nuanță. Colosalul este comparat cu o imensă statuie, cu un lucru și este obținut prin creșterea dimensiunilor obiectelor cu raportare la măsura umană. Gigantescul pare făcut nu de oameni și pentru

oameni, ci de supraoameni. El subînțelege mai mult, prin dimensiunile sale, o activitate a unor ființe cu o talie enormă. O arhitectură gigantescă pare a fi făcută pentru a fi utilizată de către ființe de talie supraumană. În gigantesc procedeul supralicitat este *supradimensionarea*, dusă până la senzația de strivire a omului; este o măreție copleșitoare de natură nu să impresioneze, ci mai mult să creeze frică, o frică terifiantă.

Capitolul IV GNOSEOLOGIA ARTEI

Cunoașterea în artă și în știință. Cunoașterea artistică a apărut în antichitate sub forma *mimesis-ului*. Aristotel arăta că arta este cunoaștere, idee reluată apoi de diferiți gânditori care au urmat în secolele ulterioare. În acest sens Leibnitz considera că perceperea frumosului prin simțuri este o cunoaștere confuză. G. Vico, la rândul său, spunea că: "poezia, ca și filosofia face cunoscută realitatea, dar prin concepte care sunt cu atât mai frumoase cu cât sunt mai trupești". Aceste idei privind cunoașterea artistică s-au continuat în secolele XVIII, XIX cu esteticienii ca: Lessing, Diderot, Kant, Hegel, Schopenhauer, Fayne, Maiorescu, Vianu, Blaga, Călinescu ș.a.

Francezul René Berger, abordând problema unei noi atitudini a artei în raport cu valoarea semnelor (semnificațiile artistice), remarcă: "decupajului cognitiv" se substituie o perspectivă multidimensională în mișcare". În concepțiile contemporane problemele cunoașterii artistice apar în diverse ipostaze: ca obiect opac ce se reprezintă numai pe sine, ca mișcare imaginată la fenomenologi; ca inovație structurală și limbaj semnificativ la R. Barthes, ca formă pură la H. Focillon, ca lume de ierarhii bine conturate la M. Proust.

Cunoașterea artistică s-ar părea pentru un neavizat că nu are obiect. Totuși cunoașterea artistică are un obiect specific, diferit de cel al științei. Intenționalitatea actului cognitiv al artistului se orientează, atât în creația artistică, cât și în receptarea artistică

spre semnificațiile degajate din experiența umană, trecută prin sensibilitatea artistului. Cunoașterea artistică se mai exprimă și ca o atitudine a artistului, ca propria sa imagine și trăire despre un eveniment, o epocă sau o situație. Cunoașterea artistică este o cunoaștere mijocată în cea mai mare măsură. Cunoașterea științifică este nemijlocată și se realizează în scopuri pragmatice (tehnico-științifice), cu scopul imediat de a răspunde la o problemă sau alta, de a inventa un mijloc sau altul pentru a ușura munca umană, pentru a salva vieți omenești etc. Așadar obiectul cunoașterii artistice este diferit de cel al științei. Artă poate avea ca obiect orice domeniu, cu condiția să existe omul în mod actual sau potențial în centrul imaginii create. Orice metaforă din artă pleacă de la om și se raportează la om. Acest tip de cunoaștere nu vizează în primul rând transformarea și cunoașterea naturii, ci a omului, chiar și când acesta pare a fi copleșit de fenomenele naturii. Obiectul cunoașterii artistice este așadar omul cu reacțiile sale în prezența elementelor naturii de aceea cunoașterea artistică are o mișcare imprevizibilă, zguduită de surprize. În cunoașterea artistică se operează cu imagini și metafore care se centrează pe individ, pe ceea ce este tipic în existența sa, care reflectă generalul ca etem uman, dar într-o formă particulară.

1. Modalități de cunoaștere artistică

Am văzut că în știință și în filosofie se operează cu noțiuni, judecăți și raționamente. Modelele științei care începe senzorialul vizează rațiunea. Dimpotrivă, cunoașterea artistică este senzorială, afectivă și rațională în același timp. Când Eminescu în versurile sale scria

"La steaua care-a răsărit
E-ocează atât de lungă
Că mi de ani n-au trebuit
I-amint să ne-ajungă"

a creat imagini picturale cu conotații matematice, exprimate în metaforă, a topit materialul senzorial în forme artistice cu sensuri științifice, în final oferindu-ne o imagine cu o plastică atât de

convingătoare, încât pare a egala știința. Așadar, în creația artistică primesc o importanță deosebită datele senzoriale, care confectionate în imagini a căru te cu meșteșug, dau semnificații și sensuri mult mai profunde decât le dă știința, fără ca artistul să se substituie omului de știință. Aceste probleme au fost analizate de E. Soureau în *La Correspondance des arts*, Paris, 1947, unde se propune existența a șapte tipuri de arte, după categoriile de materiale care solicită senzația umană: linu, volume, culori, uminozități, mișcări, sunete articulate, sunete muzicale. În funcție de asemenea stimuli a senzorialului ar exista următoarele arte: arabescul și desenul, arhitectura și sculptura; pictura pură și pictura reprezentativă; proiectele luminoase (cinematografia); dansul și pantomima; prozodia pură, muzica.

Elementele senzoriale ale cunoașterii artistice, vedem așadar, că alcătuiesc fundamentul cunoștințelor și a compozițiilor imaginii artistice. Ea este un efect cognitiv, este un semnificant cu valoare estetică, un elaborat al fanteziei artistice, o reprezentare mentală concretă a unei realități semnificate într-o intenționalitate estetică.

Spațiul și timpul în care ființează imaginea ca produs al creației artistice este un spațiu și un timp ideal uneori sinonim cu cel real, dar de cele mai multe ori independent de acestea. Fantezia și specificul artei dă dreptul artistului la dilatarea, deformarea sau semnificarea aparte a spațiului, timpului și personajelor sau evenimentelor acestuia. Imaginea artistică transcende existența materială. Ea poate procura două serii de reprezentări: senzația brută și sentimentele legate de aceasta. Opera de artă este așadar un act de realizare a unei negentropii artistul invită la înlăturarea dezordinii aparente, a îngrămădirii haotice a unor fapte fără semnificații și organizează, deliberat sau spontan, spațiul și timpul în care plasează evenimentele după planul său diegetic.

Teoria cunoașterii pornește de la premisa că noi cunoaștem lumea în modul în care ea se reflectă în conștiința noastră, în măsura în care devine accesibilă simțurilor și înțelegerei noastre.

Am văzut însă că arta rezultă și dintr-o atitudine pe care o ia omul față de realitate. Lumea reflectată în conștiința omului posedă valoare de realitate umanizată, de realitate interpretată prin prisma și idealurile omului.

Artă înregistrează, reține și memorează ecourile lumii din jur reflectate în conștiința artistului. De aici deducem că opera de artă este, simultan, o reflectare de un tip specific, simbolizator, neconceptual, care poate atinge diferite trepte și grade de simbolizare, de la concret la abstract, de la simplu la complex, de la evident la figurat, mascat, transfigurat etc. Artă, am văzut mai sus, nu e un simplu act de mimetism, ci o transfigurare intențională de un anumit, specific a realității. Artă ține de domeniul comunicării pentru că reflectă artistic, pentru că stabilește relații între artist și lumea în care trăiește, indiferent dacă este socială sau naturală. Informând despre natura acestor relații, artă se dovedește din perspectiva diferitelor interpretări formulate de curentele estetice, drept un limbaj ce are nevoie să fie decodat. De aici importanța deosebită pe care o are forma de elaborare artistică, dar și necesitatea culturii estetice, atât a creatorului cât și a publicului.

Cunoașterea artistică este așadar o parte integrantă a unui proces cognitiv general, dar o parte specifică, datorită creației și receptării operei de artă. Recunoașterea virtuților cognitive ale artei, capacitatea ei de a contribui la conservarea cunoștințelor dobândite de om despre sine și lume este un specific permanent al cunoașterii artistice. Între cunoașterea artistică și cunoașterea științifică sunt, așadar, nu numai asemănări ci și importante diferențe. Cunoașterea artistică se realizează prin simboluri și imagini, cunoașterea științifică se realizează prin concepte, prin formule și experiențe. Si artă are experiențe, dar experiențele artei sunt de un alt tip.

Aportul artei la cunoaștere poate fi evidențiat pe mai multe planuri (atât din punctul de vedere al evoluției istorice cât și al specificității sale)

În planul cunoștințelor nespecifice cunoașterea artistică indică faptul că aceste cunoștințe nu aparțin unui domeniu distinct și că acest domeniu este detectabil doar cu mijloacele artei vehiculate de o informație semantică cu interpretare specială. Ele reprezintă materialul factual (date istorice, biografice, sociale, economice etc.) folosit în textura narativului sau a compoziției, material alcătuit din cunoștințe anterior cristalizate de experiența umană. Aportul artei în acest domeniu s-a manifestat mai ales în perioada premergătoare apariției științei, când arta îndeplinea și o funcție documentară, semisemnifică, când imaginea artistică ținea și locul de topografie. Acest plan, deși nespecific, este totuși foarte important.

În planul cunoștințelor specifice cunoașterea artistică se manifestă prin cunoștințe dobândite și transmise pe căi proprii unei modalități de cunoaștere artistică, ca știință a cunoașterii sensibilității. Spre deosebire de logică, arta și estetica au de cercetat și de pus în valoare o cunoaștere în care rolul preponderent revine sensibilității și sentimentului. Acest tip de cunoaștere se datorează capacității artei de a exprima adevăruri mediate prin simboluri adresate nemijlocit sensibilității. În acest sens se afirmă autonomia gnoseologiei artistice printr-un obiect specific și o modalitate proprie de expresie.

În ceea ce privește specificul obiectului cunoașterii artistice, el e circumscris de investigarea celui profund și a reacțiilor acestuia față de realitate. Efortul cognitiv este canalizat aici spre idealizarea acelor zone profunde ale sensibilității umane existente în fiecare din noi (uneori necunoscute, alteori ignorate) și de care devenim conștienți abia în clipa în care întreg zăcămintul nostru aperiabil este pus în rezonanță cu o operă de artă, sau prin actul de creație. Este o zonă ce înglobează acel real care scapă investigației raționale, dar pe care sensibilitatea noastră îl semnalează. În identificarea acestei realități, arta îndeplinește funcția unei metafore plasaco-epistemologice a cărei modalitate cognitivă specifică constă în provocarea unei tensiuni între semnificant și semnificat. În actul de cunoaștere artistul conștientă

astfel experienței sale o expresie comunicabilă, permițând semenilor săi să se recunoască printr-o analogie cu propria lor experiență pe acel spațiu. De aceea, afirmarea valorii cognitive a artei este intrinsec legată de considerarea limbajului artistic și respectiv a operei ca mijloc specific de comunicare interumană.

Artă reduce semnificatul la semnificant și construiește astfel o imagine a realității, a unei porțiuni de realitate care se numește imagine artistică. Imaginea astfel construită este un semnificant cu valoare estetică, este obiectualizarea într-o formă particulară a unui ideal estetic într-un material artistic (cunoaștere, sunet, corp material, gest etc.) al unui elaborat al fanteziei artistice.

2. Imaginea artistică

Imaginea artistică se constituie atât din vectori materiali cât și spiritali, așa cum am văzut, dar în fiecare caz ea este constituită din gândirea artistică după o diegeză proprie fiecărui artist. Trăsăturile acestei imagini constau în simțarea ei specific "materială", în unitatea dintre elementele ei constitutive (material - ideal, general - individual - tipic, immanent - transcendent). Imaginea artistică nu este un simplu semnal ca orice semnal din natură, ci este un semnal cu semnificații profund umane. În acest caz imaginea artistică se identifică cu opera de artă, ea cuprinde în sine un univers uman, mai simplu sau mai complex, un univers care odată decodificat de subiect produce emoție și plăcere, transmite idei, creează sentimente, provoacă stări sufletești, comunică în chip specific adevăruri asupra lumii înconjurătoare.

Adevărurile comunicate de imaginea artistică au sensuri și semnificații concrete și multiple, care la rândul lor sunt alcătuite din straturi și doze diferite, adevărurile sunt alcătuite din elemente de obiectivitate transpuse în subiectivitate, mimesisul și poesisul comunică în chip organic la semnificarea adevărului pe un fond de rațional și imaginar.

Caracterul de polivalență și polisemie al adevărului imaginii artistice dă străluciri specifice operei de artă, ceea ce o

face să aibă accente axiologice de la un timp la altul, de la o generație la alta. Caracterul de polivalență a imaginii îi potențează valori intrinseci cu sensuri multiple, uneori putând produce și ambiguitate.

În imaginea artistică adevărul artistic se afirmă ca un adevăr global, dinamic, integrator, adevăr care se va ideaza nu în simpla confruntare cu un eaz izolat, cu un sector al realității, cu un adevăr prozic, ci în corespondență și sincronie cu sensurile și direcțiile generale ale evoluției fenomenelor din lumea umană, cu mersul ei firesc, și cu adevărurile vieții ei.

Imaginea, cea care primește direct influența stilului, formează condiția esențială, determinantă a plămânirii artistice, premisa constituantă a oricărui tip de limbaj estetic, celula care poartă încărcătura ideatică emoțională a opere de artă. Forța și valoarea artei depind, în mare măsură, de capacitatea artistului de a forma imagine semnificativă, de a sintetiza în individualitatea lor originală esența realității.

Noțiunea de *imagine* are înțelesuri multiple. În sens larg, filosofic, ea se identifică cu orice act de reprezentare în mintea omului a realității înconjurătoare, iar într-o accepție mai restrânsă, semnificația termenului de imagine se rezumă la reproducerea și înfățișarea percepției a unui obiect sau fenomen, a unei scene din viață sau a unui crâmpel din natură.

Situându-se într-o poziție intermediară, cu un orizont nici atotcuprinzător care să o identifice cu conceptul, dar nici prea restrâns, încât să coincidă cu particularul, imaginea artistică păstrează însușirile noțiunii filosofice care asigură suportul de generalitate și preia trăsăturile de concretețe cerute de specificitatea artei. Imaginea artistică, proces și rezultat al cunoașterii practic-sensibile, reprezintă o individualitate originală, unitară și coerentă cu semnificații generale, având un caracter polivalent și fiind reafirmată cu ajutorul ficțiunii spontane pe baza unei reflecții îndelung elaborate. Fiind un tablou concret emoțional, învelit cu o mare putere de pătrundere și abstractizare

ea primește în mod organic în structura sa trăsăturile unui stil care îi servește drept cadru, bază și suport.

Raportul dintre concret și abstract, inerent oricărei imagini artistice, se manifestă atât la nivelul sensurilor și semnificațiilor artei, cât și la cel al suportului material care îi asigură existența ca fapt fizic, obiectual, realizat din elemente reale, elemente de alcătuire a infrastructurii edificiului artistic. Alegerea materialului adecvat îi sporește valoarea artistică, iar procesul prelucrării lui solicită cunoștințe și meșteșug de tehnică artistică adecvată. Imaginea devine un fapt practic constatabil doar în momentul când elementele componente au trecut într-o alcătuire concretizată estetic și exprimată stilistic. Sub aspectul conținutului ideatic, concretul constituie nu numai punctul de plecare, ci în orice proces de construcție, ci și rezultatul la care se ajunge ca valoare de sinteză încărcată cu bogăția generalului exprimat în faptul individual - personaj, situație, acțiune, conflicte, motiv plastic sau muzical.

Deși operează cu imagini concrete, arta implică și abstracția, ceea ce o face să se raporteze și la general. Prin desprinderea de faptul brut, empiric, prin selectarea și interpretarea evenimntelor, prin accentuarea unor laturi de obicei esențiale și estomparea altora secundare, prin comprimarea sau dilatarea dimensiunilor de spațiu și timp, dar mai ales prin reliefarea semnificațiilor cu caracter amplu, arta efectuează un proces continuu de esențializare pe care îl fixează în imagine, cu efect stilistic. Această împrejurare nu justifică însă abstracționismul și tendința, uneori, a artei contemporane care pretinde a fi judecată în sine, fără raportare la realitate, în care gestul de a picta este pus mai presus decât pictura însăși. Evident operele cu trimiteri îndepărtate, cu implicații profunde sunt mai greu de observat și indică dificultăți de receptare. Din această cauză astfel de opere sunt etichetate ca "abstracte" și oculte, prin aceasta refuzându-li-se dreptul la circulație și validare axiologică.

Complexitatea imaginii artistice este reliefată și de unitatea laturii intelectuale cu cea emoțională, de faptul că opera de artă

transmite o cantitate de informații, idei și adevăruri însoțite de un ansamblu de stări emoționale și afective. De aceea imaginea artistică apare și ca o sinteză între sensibil, afectiv și intelectual. Ea este totdeauna expresia fuziunii dintre individual și general, reprezentând o individuatate cu semnificații generalizatoare.

Imaginea artistică constituie, așadar, elementul dinamic cel mai complex al creației, punctul spre care converg toate forțele de forță ce alcătuiesc specificitatea distinctă a operei de artă, locul unde se intersectează, în lumina unui ideal, toate firele care îi definesc natura sa. Opera de artă este prin imagine și stil măsură spațiului, forma acestuia, și de acest lucru trebuie să ținem seama în primul rând. De aceea putem defini imaginea și ca formă a unui stil, și ca ordine a spațiului sau a timpului organizat în conștiință, și ca existență a acestora în plan subiectiv, și ca un sistem reunind totalitatea elementelor spațio-temporale corespunzătoare structurilor spirituale.

Am încercat să definim imaginea artistică printr-o raportare la filosofie, să arătăm că ea aparține și genului filosofic, idee sesizată din Antichitate. Platon spunea: "numesc imagini mai întâi umbrele, apoi reflexele care se văd în apă sau la suprafața corpurilor opace, luminate și strălucitoare, și toate reprezentările de acest fel". De aici deducem că sfera imaginii și a imaginarului este mult mai cuprinzătoare decât zona artei. Numai în *Wordsworth Dictionary of Science & Technology*, edita 1998, Cambridge University Press, sunt identificate optsprezece sensuri ale noțiunii de imagine în știință și tehnologie. De aceea se impune o scurtă analiză semantică a noțiunii de imagine.

Cunoaștem că în domeniul artei noțiunea de imagine se leagă în mod esențial de reprezentarea vizuală sau auditivă: fresce, volume, picturi, miniaturi, ilustrații decorative, desen, gravură, fotografie, filme, opere muzicale. Prezența sa originea scrisului, a religiilor, a artei și a cultului morților, imaginea este considerată un instrument de cugetare filosofică și artistică încă de la începuturile sale. Platon și Aristotel o vor combate sau o vor apăra din aceleași motive. Ca imitație, unul o consideră

înșelătoare și altul educativă, îndepărtează de la aflarea adevărului sau, dimpotrivă, duce la cunoașterea lui. Se spunea că mai întâi trebuie să cucerești părțile cele mai slabe ale sufletului pentru ca apoi să gusti plăcerea pe care o oferă imaginea acestuia.

Termenul de *image* mai este folosit și când se vorbește de anumite activități psihice ca reprezentările mentale (sănătăse sau maladive), visul, limbajul în imagini. Imaginea mentală se distinge de schema mentală care însumează trăsăturile vizuale necesare și suficiente pentru a recunoaște un desen, stilul unei picturi, o formă vizuală oarecare. Este vorba, așadar, aici, de un model perceptiv al obiectului, de o structură formală pe care am interiorizat-o și am asociat-o unui obiect. Ceea ce este iarăși interesant pentru noi, în imaginea mentală, este că această impresie dominantă de vizualizare se apropie de cea a fantasmei sau a visului. Când ne angajăm să demonstrăm legătura dintre activitatea de vizionare a unui film și activitatea psihică a fantasmei și a visului, urmăm calea inversă celei obișnuite.

Imaginea în limbă este numele comun care a fost dat metaforei, iar metafora este figura cea mai înrăbunțată, cea mai cunoscută și mai studiată din cadrul retoricii, pentru care dicționarele dau ca sinonime imaginea. Ceea ce se știe despre metafora verbală sau despre vorbirea în imagini este că ea semnifică folosirea unui cuvânt în locul altui cuvânt datorită analogiei dintre ele sau din motive de comparație. Totuși, imaginea metaforă este un procedeu de expresie extrem de bogat, neașteptat de productiv și chiar cognitiv, atunci când apropierea dintre cei doi termeni (cel explicit și cel implicit) pun la încercare imaginația și, descoperirea unor puncte comune nebanale dintre acestea.

Azi, se pare, că domeniul în care imaginea proliferă cel mai mult este cel științific și apoi cel artistic. În știință, imaginea oferă posibilități considerabile de a lucra, de a cerceta, de a explora, de a simula și anticipa fenomene, începând cu astronomia și terminând cu medicina etc. În vastele domenii ale științei, imaginile sunt pur și simplu vizualizări ale unor

fenomene care se deosebesc între ele după un anumit specific dar și asupra unor fenomene care au un mare grad de posibilitate să apară prin consecință din fenomenele date. Imaginea, așadar, în știință, este un instrument tehnic și o metoda folosită într-un fenomen sau altul - generând o axă paradigmatică nouă - axiologia (electrocardiograma, encefalograma, oculometria, infografia etc.). Programe tot mai puternice și mai sofisticate permit crearea unor universuri virtuale care pot fi luate ca atare sau care pot truca orice imagine aparent reală (simulatoarele de zbor, fultroscopul de la Pontiers, unde mișcarea scaunelor se face în funcție de relieful peisajelor vizualizate și parcurse vizual). Și mai iluzorie este instalarea unor imagini interactive care permit scufundarea totală a spectatorului într-un univers virtual cu o vedere în relief la 360°. Schiul de cameră, războiul stelelor la domiciliu, au devenit tot mai familiare în practica cotidiană. Holograma, această imagine laser tridimensională, face parte din aceeași categorie de imagini care construiesc virtualități, dar care vizualizate creează senzații realiste cu mare potențial artistic și estetic.

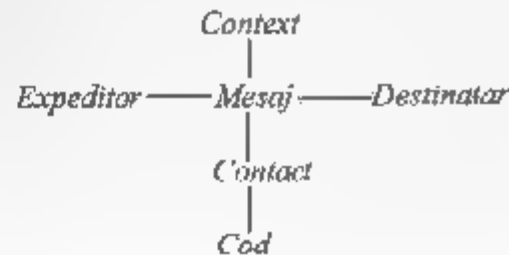
Punctul comun al diferitelor semnificații pentru cuvântul imagine vizual, mental, virtual este analogia. Materială sau ideală, vizuală sau verbală, naturală sau artificială, o imagine este ceva care seamănă cu altceva. Chiar dacă nu este vorba de o imagine concretă, ci mentală, nu o definește decât criteriul asemănării. Fie că seamănă cu expresia naturală a lucrurilor, fie că se alcătuește pornind de la un paralelism calitativ (metaforic), imaginea ne transpune într-un gen de realitate care ne impresionează.

Prima constatare este că acest numitor comun al imaginilor, analogia și asemănarea, situează imaginea în categoria reprezentărilor, ceea ce conduce la ideea că imaginea este semn și nu lucru în sine. A doua constatare este că imaginea este percepută ca semn analogic. Ea poate deveni prin consecințe, periculoasă și prin exces de asemănare cu *desemnatul*, o formă care ține locul realității. O asemănare prea mare ar duce la

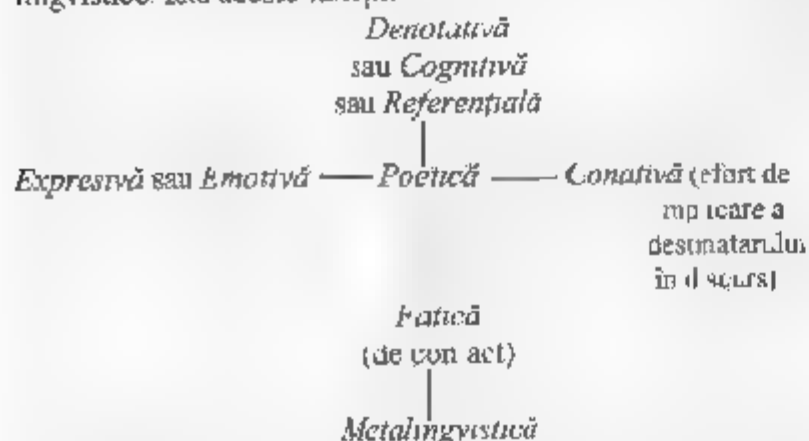
confundarea imaginii cu *denotatul*, o asemănare insuficientă ar crea o ilizibilitate tulburătoare și inutilă. Este de subliniat că dacă orice imagine înseamnă reprezentare, aceasta implică faptul că folosește în mod necesar reguli de construcție care implică un minimum de convenție socio-culturală și aceasta se datorează, în bună parte, aspectului de simbol pe care îl poate avea semnul imaginii, conform definiției lui Ch. Pierce. Studiind circulația imaginii în această asemănare, ună și convenție, adică între iconă, indice și simbol, teoria semiotică ne face să înțelegem nu numai complexitatea dar și forța comunicării prin imagine.

Forța comunicării prin imagine depinde de puterea imaginii și de funcțiile acesteia. În zilele noastre putem vorbi de o "suveranitate" a imaginii, de faptul că aceasta s-a impus în întreaga civilizație contemporană. În această ipostază, imaginea este un mesaj pentru cineva, este un limbaj, un instrument de expresie și comunicare. Indiferent dacă este expresivă sau comunicativă, se poate accepta ideea că imaginea construiește întotdeauna un mesaj pentru altcineva, chiar dacă acest altcineva suntem noi înșine.

Pentru a distinge destătarul și funcția unui mesaj vizual ne sunt necesare aceste criterii și metode operatorii, care ar putea fi, pentru început, două. Prima constă în așezarea diferitelor tipuri de imagini în sfera comunicării, a doua constă în a compara înrebușanțele mesajului vizual în acele producții umane menite să stabilească un raport între om și lume. În baza acestor metode-criterii, Jacobson găsește șase factori care fac parte din orice proces lingvistic de comunicare.



Fiecare din acești factori dau naștere unei funcții lingvistice. Iată aceste funcții.



Analiza acestor funcții, evident relative, pot ajuta pe artist, critic de artă sau estetician să-și alcătuiască o schemă care să îi ajute la interpretarea oricărui eveniment din sfera artei. În analiza unui tablou, a unei imagini statice, de exemplu, vom pune obligatoriu cont de cel puțin patru elemente: forma, compoziția, coloritul, textura, la care se mai subînțelege spațiul legat de formă. Schema propusă de Iacobson este generală și orientativă, ea se aplică sau se implică în explicarea unui eveniment artistic în combinație cu alte principii din axiologia artei. Analizând aceeași problemă Mary Aulou găsește în compoziție mai multe elemente: orizontalele și verticalele, armonia și echilibrul, ritmul și spațiul dintre obiectele compoziției, curbe și diagonale, asimetria, compoziția aparent întâmplătoare și colajul. Analize de același tip sunt făcute și altor obiecte sau fenomene care compun imaginea. În Evul Mediu imaginea se subordona scruturii. În manierism, imaginea se revoltă împotriva formei clasice, iar în zilele noastre imaginea este un complex semnatic-filosofic care fundamentează forma și stilul în creația artistică.

Un aspect de neignorat în metafizica imaginii privește *retorica* acesteia. În sens clasic retorica era arta sau tehnica de a vorbi bine în public, de a fi persuasiv. De aceea validitatea

argumentului ca și a solisticii izvorăște mai curând din plauzibil decât din real. În zilele noastre, în tribunale, nu își dă aproape nimeni ostensala, spune un mare avocat, să spună adevărul, ci să convingă, iar convingerea izvorăște din plauzibilitate. Acest plauzibil este considerat cel mai adesea ca o potrivire între un discurs și o realitate, ca o ajustare a realității, deci o imagine despre realitate. În retorica veche problemele sau etapele construirii mesajului erau: *inventio* (căutarea subiectelor, argumentelor, tehnicilor de amplificare); *dispositio* (stabilirea părților mari ale discursului ca exortiu, naratiune, perorari), *elocutio*, stilul, adică alegerea cuvintelor și a organizării interne a frazelor și folosirea figurilor de stil. Această parte privind retorica figurilor este în mare măsură influențată, chiar determinată de genurile literare (epic, liric, dramatic, comic, bucolic, elegiac etc.), dar pe lângă aceste părți, retorica veche mai viză două domenii tehnice: *memoria* și *actio* (pronunția, tehnicile de dicție și de gestică).

În retorica zilelor noastre se priceau elementele esențiale din retorica veche și sunt asimilate ca un caz particular, mai mult subînțeles decât explicit, acestea împletindu-se cu mijloacele tehnice care, în cele mai multe dintre cazuri, se vizualizează. Mesajul azi are o mai mare greutate plastică (vezi în special reclama publicitară). În acest nou context care definește stilul contemporan de expresie, imaginea plastică este influențată tiranic de factori noi, cum ar fi suportul, cadrul, imaginea prototip, cadrulul, unghiul de fotografiere, lumina, compoziția, punerea în pagină, poza modelului și mișcarea (sugerată sau reală).

Mișcarea imaginii sau *imageu-film* este o nouă dimensiune a retoricii imaginii. Acest fenomen bazat pe tehnici de iluzie a creat cea de a șaptea artă, arta filmului, care azi a generat o metafizică a filmului - *filmosofia*. Filmul mai întâi a fost o tehnică, tehnica compunerii imaginilor și a creării iluziei mișcării imaginilor, dar azi filmul este o artă care impune o filosofie

Cinematografia (arta mișcării imaginilor) numită și "cea de a șaptea artă", a fost creată și crescută din universul celorlalte arte surori, devenită artă de sine stătătoare, complexă, dar și cea mai discutată dintre toate acestea și mai populară. Ea a parcurs un istoric nu prea îndelungat, dar s-a impus cu rapiditate tocmai datorită realismului pe care este capabilă să-l sugereze. De aceea cinematografia ar putea fi numită ca *artă a povestirii filmate*, bazată pe naratiune și influențată de roman, teatru, poezie, dar și de filosofie.

În realizarea unui scenariu de film se impun a fi reținute câteva momente și elemente esențiale: *o temă* (o idee morală importantă și originală); *un subiect* (o articulație de fapte și vorbe desfășurate mai mult sau mai puțin în ordinea lor cronologică naturală, scțiuni care, din când în când furnizează temeii ocazii de a se exprima mereu altfel); *scene cheie* (acele secvențe de scurtă durată, dar capabile să evoce întreaga idee a povestirii, dezvăluind în mintea spectatorului o mulțime de gânduri și sentimente).

Prin repetarea acestor momente-temă, a acestor variate unități de frumusețe, emoții și adevăr, tema, grație subiectului, devine mesaj. Ordonarea și fuziunea acestor elemente revine cu preponderență regiei de montaj. Montajul este șansa de a crea din elemente de realitate sau de imaginar, o nouă realitate - realitatea artistică filmică. Montajul dă stilul filmului, dă ritmul acestuia, de aceea este numit element fundamental și este specific tuturor laboratoarelor de creație din tehnica filmului. Un lucru este cert, filmul fără montaj este de neconcupit. Vorbim despre "foarfecele poetice", despre ritm, despre racord, despre montaj lent sau nervos, iată termeni care conferă stil filmului. Tentativa propusă reclamă pătrunderea în universul greu de sondat al cinematografului și al celor care îi dau naștere, în lumea lor insolită, deseori contradictorie. Oriunde ești o carte face mental și un montaj, plasează personajul în peisaj, în mișcare, face conexiunile, compensează capsele.

Există în montajul unui film un prim montaj al scenaristului, apoi al regizorului în decupaj. Există montajul în cadru care se realizează la filmare. Primele două sunt imaginate în povestirea scrisă a filmului. Regia de montaj îndeplinește o importantă funcție de influențare a creației filmului: creează mișcarea prin alternarea imaginilor, ritmul, prin dimensionarea cadrelor; ideea, prin succesiunea planurilor.

Astfel, elementul afectiv implicat în cel intelectual face să predomină inima asupra inteligenței prin eliminarea noțiunii de spațiu în favoarea noțiunii de timp, ca un ritm al inimii filmului. Procesul creației filmice, act specific prin care iau naștere capodoperele cinematografice, prezintă etape succesive prin care plămădirea originală se transformă într-o realitate comunicabilă, trăsând un drum între idealul artistic al creatorului și materializarea acestui ideal într-o operă cu atribute axiologice. În sfera creației artistice filmice, primul obiectiv îl prezintă un plan creator care poate fi exprimat prin sublinierea excesivă a laturii obiective a unui fenomen ce concurează la constituirea filmului. Între acești factori obiectivi putem aminti caracterul istoric al creației, înțeles în sensul dependenței regizorului de o anumită etapă din experiența sa și de aderență la anumite norme estetice; caracterul social, filosofic, etic, politic sau științific al filmului. Toate acestea însumate, deși nu prezintă un grad de determinare directă asupra procesului, îl influențează totuși imprimându-i o anumită evoluție.

Între factorii *subiectivi* identificați îi putem indica pe cei care țin de structura psihică și formația creatorului, ponderea diferențiată acordată concret-senzorialului, afectivului sau raționalului. De exemplu, dacă predomină raționalul, filmul va fi bine încheiat, articulat, va avea mai multă rigoare logică, un pronunțat mesaj idealic; dacă va predomină afectivul, scenele filmice vor fi mai puțin încheiate, dar vor produce mai multe senzații, iar secvențele ar putea fi mai "tari", filmul în general își va diminua din echilibru și va câștiga în dinamică.

De regulă, cei doi termeni (raționalul și afectivul) se găsesc împreună în opera fonică, dar în proporții diferite. Acest lucru ține de un simț al ritmului, simț care dăleră de la regizor la regizor.

În construcția unui film este util să indicăm și fazele procesului de creație. Complexitatea actului cinematografic necesită delimitarea unor momente caracteristice din care acesta se compune. O stare întreprindere răspunde unui imperativ de organizare a materialului și de înlesnire a analizei dar și unei specificități propriu procesului de creare cinematografică. Etapele acestui proces de creație ar putea fi: pregătirea, inspirația, invenția, execuția, acestea corespunzând unei dinamici a procesului de creație.

Pregătirea neintenționată nu vizază în mod expres și imediat o calitate creatoare. Pregătirea intenționată însă are drept scop adunarea unui material artistic în vederea prelucrării sale. Inspirația reprezintă saltul calitativ născut din cumulara unor informații, a unor date caracteristice ajunse la o sinteză care sugerează un sens. Invenția pleacă pentru unii de la o idee motrice, petrecută cu totul în mintea lor, înainte de a se petrece în fața ochilor, alții din detaliu, din imagini fragmentare sau secvențe ajung să închege întregul și să cristalizeze o concepție globală.

Ultima dintre fazele procesului creator - execuția -, presupune realizarea propriu-zisă prin materializarea proceselor anterioare într-o expresie comunicabilă. Întreaga echipă de creatori, în frunte cu regizorul, își va organiza viziunea în direcția unei recepții sensibile pentru spectator. Materia primă aici este cadrul filmat. Lui îi revine responsabilitatea de a repovesti scenariul, dar nu în cuvinte, ci în imagini, nu cu topică, ci cu ritm, nu cu semne de punctuație, ci cu fluiditate, în așa fel încât încălețurarea artistică a materialului să fie transmisă ca un întreg, iar spectatorul să nu știe că filmul este făcut din bucăți.

Personalitatea artistică este cea care asigură unitatea structurii filmice și cu intuiția sa, cu fantezia, puterea expresivă, simțul de observație, și nu în ultimul rând talentul, va oferi

publicului o creație unitară, organică, demnă de calitatea unei adevărate opere de artă.

Toate aceste probleme expuse și multe altele care nu s-au spus, fac obiectul unei metafizici a filmului - filmosofia. Filmosofia este un studiu al filmului ca act de gândire, mai precis al unui mod particular de gândire. Pe de altă parte, filmosofia este o teorie dar și o retorică ce fundamentează estetic tehnica mișcării imaginilor pe un fond logic, având ca obiect ființa filmului cu propria sa diegeză. Că filmosofia a filmului-existență, filmosofia (estetica filmului) propune conceptul de paranarațional, care prezintă dar și refigurează imaginile de film și sentimentele, ajungându-se la ontofilm.

Filosofia este inspirată din munca a numeroși scriitori și filosofi, unul din aceștia fiind, în perioada interbelică a secolului XX, H. Bergson, apoi esteticienii Et. Souriau și soția sa, Anne Souriau, creatorii Institutului de film de la Paris (1934). Filmosofia ca filosofie a filmului-ființă este un creator de imagini și impresii de noi experiențe. Referitor la filmul ca act de gândire (*film-thinking*), esteticianul american G. Wilson remarcă faptul că în studiile de film nu avem nevoie de o înțelegere adevărată a situației presupunerilor epistemice și estetice pe care diferitele posibilități narative se fundamentează. În acest sens filmosofia poate fi percepută ca o extensiune și integrare a tuturor formelor de film în conceptul de paranarațional. Acest film-concept poate fi socotit organic în două moduri: a. leagă forma de conținut; b. dezvoltă filmul într-un limbaj al descrierii fără efort și induce efecte pozitive în experiența creației de film.

Această nouă calitate de film-logic este dată de întregul film și în special de acele elemente care creează inima actului de gândire, de acele cadre ce sugerează sensul și semnificația filmului ca valoare-act, ca operă în acțiune. Tipul de film discutat și filosofia sa, sunt socotite mai curând un act de gândire atât de nuanțat pragmatic cât și de nuanțat teoretic, pentru că el înfățișează problematica experiența umană. Filmul ca act de gândire, evident nu va rămâne în forma actuală, cu siguranță va

deschide noi forme de manifestare în arta filmului, creând soluții noi în construcție și în discurs, și cu siguranță va potența înțelegerea umană să recurgă la noi forme de imaginație, îmbogățind astfel stilul filmului și sensibilitățile oamenilor pentru noua retorică a imaginii plastice, devenită mai persuasivă.

3. Iluzie și adevăr în artă

Am văzut că imaginea artistică a primit în conținutul său un tip de adevăr diferit de adevărul științei datorit de existența fizică a unui fapt din realitate, neidentic cu o întâmplare oarecare, adevărul artei comunică adevărul vieții și desemnează fenomenele caracteristice realității, chintesența și legăturile dezvoltării sale, sensul și tendințele noului, specificul și particularitățile unei epoci sau ale unui popor.

Artele în vastitatea lor își construiesc adevărul în parametrii unei realități complexe și, de aceea, sunt obligate să recurgă la iluzie pentru a da o mai mare forță de expresie și a crea senzația de verosimil imaginii. Conceptul de iluzie însă, mult utilizat, dar puțin analizat în conținutul său atât de complex, a constituit și constituie o noțiune pe care cei mai mulți utilizatori o folosesc cu destulă îndoielă. De aceea va trebui să procedăm la o serie de analize disociative pentru a pune în evidență valoarea iluziei în construcția adevărului artistic.

La limită asocierea iluziei cu adevărul poate fi suspectată în sfera științelor tehnico-pragmatice, nu însă și în sfera artelor și filosofiei. Ce ar fi cinematografia, cea de a șaptea artă, dacă n-am lua posibilitatea de a recurge la tehnicile de iluzie, ce ar fi muzica, literatura sau chiar arhitectura, atunci când sunt nevoia de a reprezenta obiecte în spațiu?

O analiză a iluziei în baza sa psiho-fiziologică se impune în anumite limite. Din acest punct de vedere iluzia este înțelesă ca o tulburare, mai mult sau mai puțin pasageră, a proceselor reflectorii, finalizată cu deformarea produselor acestora (imagini perceptive, intelective, stări afective și reacții motorii). Cel mai adesea această tulburare se înscrie în limitele normalității

producându-se prin îmbinarea particularităților obiective ale ambianței în anumite situații (oboseală, febrilitate etc.). O parte din iluzii se datorează în cea mai mare măsură unor fenomene de ambianță care furnizează analizatorilor informații eronate (mirajele, iluziile meteorologice, iluzia tactilă etc.). Alte iluzii se constituie datorită stărilor psiho-fiziologice existente la un moment dat, emotivitate crescută, stare de așteptare intensă a unui eveniment, datorită unor boli etc. În concluzie s-ar putea spune că din această perspectivă iluzia este o falsă aparență care prezintă realitatea într-o manieră înșelătoare.

După natura și nivelul produsului psihic deformat se cunosc următoarele tipuri de iluzii: perceptive, motorii, intelective, afective și mixte. Cele mai mult studiate sunt cele perceptive, iar în cadrul acestora sunt identificate iluziile optice, auditive, ponderale, haptice (tactile), cutanate, gustative, olfactive și mixte). Dintre acestea, iluziile optice s-au bucurat de cea mai mare atenție în analiză, iar din categoria acestora cele mai reprezentative sunt iluziile optico-geometrice.

Analizând pe scurt fundamentul psiho-fiziologic al iluziilor nu ne este greu să deducem că filosofia și artele sunt îndreptățite să folosească fără restricții, mai mult decât orice știință, noțiunea de iluzie.

Atât în filosofia îndănească, cât și în filosofia greacă sau chiar cea europeană modernă au fost mulți filosofi care au plasat în centrul sistemului lor de gândire conceptul de iluzie și au încercat să explice lumea ca pe o iluzie. Aproape toate sistemele filosofice, explicit sau nu, au operat și cu categoria de iluzie sau cu substituții ai acesteia și, de aceea, este necesar ca în acest context să deservim noțiunea de iluzie de anumite conotații negative puse în circulație.

Artele în vastitatea lor nu au manifestat prejudecăți privind conceptul de iluzie, dimpotrivă, constatăm că o dezbatere de tip semantic, în estetica modernă, începând cu Baumgarten și Kant, iluzia a fost asimilată drept element constitutiv al oricărei imagini, s-a constatat că ea este capabilă să sugereze, că are

intensitate expresivă, forță evocatoare etc. De obicei, din punctul de vedere al percepției realului, premisele psihologice fac să se recunoască în iluzie datele senzoriale care dau caracter specific viziunii respective și subliniază deformarea caracterului înșelător al aparenței reprezentate sau semnificate, abateră de la un etalon considerat prototip real al acestor aparențe.

Termenul de iluzie este legat mai totdeauna de valorificarea teoretică a activității imaginative a artistului, a facultăților evocatoare ale imaginarului, cât și în aceea de joc obiectivat în care recunoaștem metamorfozele realului, retopirea datelor acestuia într-o structură absolut nouă, unde esențialul devine contingent și semnificația lui imedită.

Efectul emoțional și bogăția simbolizatoare a iluziei se conturează cel mai adesea în crearea spontană a imaginii artistice ca și în percepția ei estetică. Iluzia, așadar, devine în condiții speciale un procedeu utilizat cu deliberare pentru obținerea unui efect sau expresia cultivării unor variate tehnici de reprezentare deformată cu ajutorul cărora se introduce o valoare nouă în imaginea artistică, sporindu-i bogăția simbolică șiărindu-i rezonanța emoțională. Apelând la câteva exemple de utilizare a iluziei nu putem să nu amintim de perspectivele utilizate de pictori din Renaștere pentru redarea obiectelor, prin procedeul "trompe-l'oeil" din artele spațiale (pictura), trucajele de plan în imaginea filmică, tehnica iluziei incoerenței în discurs, contaminarea metaforelor, ironia, paradoxul, citatul alterat, personificarea himerică, transpozițiile timbrale în muzică, falsul contrapunct etc.

De aici rezultă că tehnica iluziei, utilizată cu măiestrie, are o mare capacitate de influențare în creația artistică din cele mai diverse arte. Artele își datorează existența formelor acestor tehnici de a produce iluzii de culoare și formă în spațiu, de sunet, gest etc. Artele din totdeauna au căutat cu asiduitate modalități noi în care reprezentarea să fie cât mai originală, dar și mai apropiată de realitate sau de programul artistic al școlii, curentului sau stilului respectiv. O astfel de practică în arte a devenit știință și obiect de

cercelare pentru artiști. Chiar dacă arta în cauză nu recunoaște cu claritate totdeauna acest lucru, fiind subînțeles, artiștii știu foarte bine că dacă nu stăpânesc legile perspectivei (în artele plastice), oricare ar fi acestea, succesul lor este îndoielnic, iar creația este mult diminuată ca efect. Artiști ca Leonardo da Vinci, Rafael, Bernini ș.a. au scris tratate speciale pentru a-și îndruma fie elevii, fie pentru a arăta publicului larg care sunt greutățile pe care le întâmpină pentru a reda imaginea lucrurilor în culori și volume. Această activitate, numită știința perspectivei, a avut în timp o evoluție ca orice altă știință. Știința perspectivei s-a dezvoltat în mod deosebit, mai cu seamă în Renaștere, când un rol important în precizarea problemelor acesteia l-au avut Paolo Uccello și Leon Battista Alberti. Se cunosc mai multe perspective utilizate în timp de artele plastice: perspectiva verticală, folosită mai ales de pictura egipteană din antichitate, perspectiva inversată, care așa cum este denumită constă în răsturnarea valorii planurilor, perspectiva linară, conică, în zbor de pasăre ș.a. Ultima a fost mai ales folosită în redarea peisajelor de la o înălțime oarecare. Aceasta, cât și perspectiva numită cavalieră, în care obiectele par a fi văzute dintr-un punct situat la infinit, au fost utilizate atât în Renaștere cât și în etapele ulterioare, până în zilele noastre.

În arhitectură, mai ales în cea contemporană, se folosește perspectiva axonometrică, metoda care recurge la deformări de unghiuri și muchii în scopul unei înfățișări mai plastice a obiectelor reprezentate în spațiu.

Dacă până aici am văzut sistemele pe care arta legată de spațiu le-a inventat pentru a reda cât mai exact, mai plastic și mai expresiv imaginea, aceasta se poate vedea și din punct de vedere compozițional. Spațiul este locul unde se naște opera de artă și de aceea, opera încrebuțează spațiul după propriile-i necesități, îl definește și am putea afirma că chiar îl creează. Spațiul artei, în care se adună viața sau crâmpa din aceasta, este un dat căruia i se spune că este o materie plastică schimbătoare care se supune legilor perspectivei înainte de orice.

Există și o artă care pare aptă a se transporta fără dificultăți în spațiul suprafeței printr-un sistem de tehnici speciale și aceasta este arta ornamentului, poate chiar primul alfabet al gândirii și simțirii umane. Deși trece uneori ca o artă minoră, ea rămâne un domeniu de înaltă speculație. Înainte de a fi ritm și compoziție, cele mai simple teme de ornament, flexiunile unei curbe, un frunză desenat care se implică într-o simetrie de alternanță, dedublare sau repliere, toate acestea prepară deja spațiul, adică locul unde ornamentul va fi o existență mediă.

În sistemul scenei compuse de elemente discontinuu, clar analizate, puternic ritmate, definind un spațiu stabil și anverș, care le protejează contra metamorfozelor neprevăzute, fac loc unui sistem labirint, care se constituie prin sinteze mobile într-un spațiu sculptural. "În interiorul acestui labirint, unde simți drumul fără a-l recunoaște, riguros rătăcit de-un capriciu linear care se furșează pentru a ajunge la un scop secret, se elaborează o dimensiune nouă care nu este nici mișcare și nici profunzime, dar care ne creează iluzia" (54, p. 28).

Practicarea iluziei a fost sesizată și în antichitate. Stilul roman nu a fost mai puțin sensibil la tehnica construcției de iluzii, chiar dacă romanii în ansamblu erau în vremea lor socotiți mai pragmatici. Arcul lui Traian de la Benevento și Columna lui Traian au fost astfel de mijloace de expresie, pentru a crea iluzia de prosperitate și măreție, forță și putere pe care o aveau romanii și împărații lor. Columna lui Traian care a fost construită pentru a marca înfrângerea Dacilor, considerați ca foarte periculoși la acea vreme pentru Imperiul Roman, era imaginată ca un fel de narațiune plastică, în care eroul povestitor, Împăratul Traian descrie într-o formă originală pentru acea perioadă cât de îndărnăcită a fost lupta cu dacii, ce mare pericol au înlăturat romanii prin acest război.

Prin modul lor de a informa, reliefulurile se apropie de literatură, dar sunt o narațiune vizuală. Metoda tehnică folosită a fost considerată ca "simultană" și "continuu". Prima categorie este identică cu cea întrebuintată de greci la frontonul estic și din

friza Partenonului, unde întreaga acțiune se petrece într-un anumit moment "înghețat", în formă sculptată. Cea de a doua metodă, numită *simultană* (separatoare), respectă unitățile clasice indicate de Aristotel: de acțiune, timp și loc.

Creatorul Columnei lui Traian, Apolodor din Damasc, în urma conținutului de narațiune directă, obține efecte interesante în construirea iluziei. Artistul s-a bazat pe un set de simboluri atent elaborate, ca și cuvintele de care se folosesc scriitorii. De exemplu, un șir de linii ondulate indică marea, un contur crestă la orizont indică munții, un zid poate însemna un oraș sau o tabără, o figură feminină cu drapere cutată în formă de semilună, indică prezența nopții. Acum constatăm că friza de pe Columna lui Traian a prefigurat simbolismul imagistic din perioada creștinismului timpuriu și a Evului Mediu. William Fleming afirmă pe bună dreptate că "moderitatea continuă de narațiune vizuală a fost preluată direct în cazul picturilor de catacombe ale primilor creștini și a fost dusă mai departe prin manuscrisele, sculpturile religioase și vitralii epocii medievale și o mai putem găsi încă, bine dezvoltată în benzile desenate de astăzi. Chiar și cinematograful datorează ceva acestei tehnici create în veacul al II-lea e.n." (53, p. 138).

Un stil artistic și un curent care a cultivat cu obstință arta iluziei a fost barocul. Pentru a produce efectele scontate acesta apela din abundență la exuberanța formelor curbe și întortocheate, la neglijarea simetriei și a regularității, la sugerarea prin toate mijloacele a dinamismului impetuos, destinat să nfrângă ordinea. Plastica barocă a preferat liniile de contur agitate, centrifugale, jocul pictural al lumii și nimbrelor pe suprafețe, schemele compoziționale în diagonală și vârtej, tehnica clar-obscurului, levitațiile etc. În plan literar barocul cultiva imaginea saonului aristocratic, caracterizat prin încărcături cu elemente metaforice în expresii sofisticate, capabil să producă o invazie a sentimentelor și să debardeze granițele impuse de rațiune prin excesul și paroxismele pasiunii și intemperanței.

Filosoful acestui curent se pare că a fost nimeni altul decât Leibniz, care în lucrarea sa "Nature et la grace, fondes en raison" își expune principiile sale filosofice de natură să fundamenteze constituirea acestui curent de gândire și simțire din lumea postrenascentistă. Ideea centrală de tip teodicic era "armonia prestabilită" în care fiecare monadă, deși separată de celelalte, era considerată ca o un sistem închis și totuși în coordonare cu celelalte, ca un punct imaterial cu o multitudine de calități și însușiri, care de la distanță ar putea fi asemănată cu un atom, dar în realitate era cu totul altceva - un punct virtual, logic.

Pe lângă ideea de "armonie prestabilită", cu adânci înțelesuri în arta și ideologia barocă, mai întâlnim și conceptul de *grăție*, cu sens teologico-filosofic, dar și cu semnificație artistică. Leibniz înțelege grația teologico-filosofică în genere ca pe o perfecțiune a naturii, ca acel mod special de a fi frumos, care în natură și în toate operele de imitație făcute de om, după natură înseamnă perfect une. Pentru acest fel de armonie, oglinzile sunt metafora ideii, la filosof oglinda este un element care reflectă și multiplică în sine întreg universul, este instrumentul cel mai abilitat pentru a crea iluzia situării omului într-o altă lume, "*în cea mai bună dintre lumi posibile*". Identitatea dintre oglinda grației teologice și oglinzile grației profane a disenteilor saloane în stil baroc sau rococo, corespund perfect continuității dintre natură și grație, comportând diferențe de grad, în sens ascensional, între grația teologico-metafizică și grația lumească luxoasă, ca formă a grației estetice. Nu întâmplător în sălile rococo, oglinzile nu sunt alinate ca la paradă (precum la Versailles), ci sunt dispuse față în față pe toți pereții, încât să-ți îngăduie fiecărui om să se vadă din propriul punct de vedere și, totodată, din punctul de vedere al celorlalți.

Această filosofie și estetică bazată pe tehnica oglinzilor creatoare de iluzii, promovată de Leibniz, a fost continuată în alte forme iluminism, și romantism. Programul acestei estetici, așa cum reiese din fapte, nu este altul decât acela de a șterge granița dintre realitate și iluzie, dintre semnificant și semnificat, de a

plasa subiectul într-o lume reală. Adevărul în acest caz se prezintă ca o închipuire care dobândește, datorită simțurilor și imaginației, caracterul de realitate. Această realitate produce o emoție la limita sublimului artistic.

Tehnica și arta de a produce iluzii nu a fost numai o caracteristică a curentelor și stilurilor trecute, dar ea, într-o anumită măsură, caracterizează și artile timpului nostru. Curente artistice din domeniul artelor plastice, literaturii, muzicii, arhitecturii, urmăresc cu asiduitate astfel de efecte în creațiile lor artistice. Iluzia, așadar, nu este un scop în sine, așa cum a fost pentru arta barocului și rococo-ului, ci un instrument și un efect de imagine imediată, o expresie a adevărului artistic.

Între curentele artistice ale secolului nostru s-ar putea spune că expresionismul și suprarealismul au construit cele mai îndrăznețe tehnici pentru a crea imagini cu un mare potențial de iluzie. În concepția artelor contemporane, arta este doar o stare de circulație între natura exterioară, vizibilă sau invizibilă, și natura interioară care ajunge să coincidă cu expresia. Traseul prin care expresia își realizează funcția activă de cunoaștere practică este de la spontaneitate la impulsivitate. În context expresia este o creștere care confirmă actul de absorbție a energiei organizate a materiei și care tinde să refacă permanent armonia dinamică și vitală. Aceste sofisticate concepții filosofice cer o tehnică a iluziei pe măsură, pentru care arta face tot felul de eforturi pentru a le realiza.

Fără a trece prin toate curentele artistice, mai vechi sau mai noi din istoria artei, putem asemui arta cu un labirint în care iluzia este instrumentul cel mai îndemânatic pentru a o explora și a-i susține adevărurile acestuia. Orunde există puțin mister, iluzia se găsește destul de potrivită pentru a-ți prezenta Ele există în fiecare operă și par a fi lucruri la fel de reale ca și cele din natură, sau la fel de adevărate și de naturale pentru că au fost create de mintea omului. Un tablou este mai puțin misterios decât o cochilie de scoică. Dar iluzia îl poate face mult mai complicat și mai misterios decât această cochilie. Iluzia este visul artistului

Ea se naște astfel dintr-o contemplație leneșă și în același timp se dedublează într-o realitate sau un set de realități în care fiecare își spune propriul adevărul lor ca pe un portativ de note muzicale.

În cadrul capitolului de gnozeologia artei, pe lângă conceptul de cunoaștere artistică, imagine artistică și adevăr artistic, cât și cel de iluzie se impune cu aceeași necesitate și cunoașterea în egală măsură a noțiunilor de *formă*, *ornament* și *culoare*. Concepțiile estetice cu privire la aceste probleme vor releva cu mai multă pregnanță importanța acestora în cadrul artelor.

4. Categoria estetică de formă.

Noțiunea de formă este atât de des întrebunțată în cultură, în arte cât și în estetică, încât este foarte dificil să cuprindem toate aceste aspecte într-un spațiu redus. Dacă am analiza noțiunea de formă numai la nivelul unei arte și tot ar fi foarte dificil. De aceea, ne propunem să evidențiem câteva accepțiuni și interpretări date noțiunii de formă în estetica și arta contemporană. Perspectiva estetică este cea care va predomină în această analiză cu scopul de a înlătura confuziile care duc deseori la înțelegen greșite privind noțiunea de formă și sensurile sale. Abordarea conceptului s-ar putea face în două moduri: de la general la particular sau invers. Preferăm abordarea a doua, a) *Forma ca expresie spațială exterioară*. Într-o accepțiune concretă cuvântul formă desemnează figura constituită în spațiu prin conturul unui obiect ca ansamblu al suprafeței. Aici este vorba de suprafața unui obiect tridimensional sau de un contur al unei suprafețe plane. Acest sens privește în primul rând artile spațiului (sculptură, arhitectură, pictură și desen). Dacă este vorba despre artă figurativă, forma poate fi cea a unui obiect reprezentat. Dar poate fi vorba, de asemenea, de forma unei opere sau de o parte a sa ca obiect material, figurativ sau nonfigurativ. Se poate, de asemenea, vorbi și de forme netede, lucioase, în curbe continue ca proiecții dinamice în spațiu.

În stărsit, în sensul prefigurat mai sus, se poate vorbi și de o formă comună a unui obiect și reprezentarea sa figurativă plastică. În general din această perspectivă definim forma mai degrabă ca un ansamblu de caractere stilistice sau estetice care încep cu configurarea imediată a expresiei exterioare. În acest caz apare o opoziție între formă și conținutul său material, dar nu în sens platonician, și nici aristotelic. Aici forma nu este altceva decât un contur sau un molaș. b) *Forma ca aspect general exterior*. Într-un sens puțin diferit de cel anterior se poate vorbi de forma exterioară a aparenței imediate, dar care nu constituie structura sa determinată, cum ar fi anumite sculpturi moderne care au forma exterioară de mască africană, sau că un roman este la prima vedere o biografie. În acest sens, forma și conținutul se opun. Forma în această perspectivă este aparență, fondul a ceea ce ea semnifică și exprimă. Când într-o operă literară se distinge fondul de formă, fondul este conținutul de idei, iar forma este stilul de a le exprima. c) *Forma ca alcătuire și constituție a unui obiect*. Din această perspectivă forma se definește prin relații precise de ordine, situație, raporturi, proporții. Acest sens desemnează întreaga configurație spațială sau întregul conținut al formei (forma unei melodii, arabescul unui model etc.). Aceste forme pot fi pur fizice sau spirituale, cum sunt arabescul sentimental al unui fenomen artistic, simfonie, roman construcție arhitecturală. d) *Forma ca tip de organizare și gen artistic*. Din această perspectivă figurile obiectelor datorate artelor, și chiar cele naturii, pot adesea constitui clase de obiecte, linii, diverse forme de existență care definesc forme. Cuvântul formă în acest caz nu este luat niciodată în sens absolut. Se poate vorbi în acest sens de forme muzicale (simfonie, sonată, cantată, menuet etc.). În literatură roman, nuvelă, schiță, dramă, comedie, poezie (care și ea cunoaște mai multe forme de manifestare). În acest sens se pot găsi forme în toate artele. e) *Concepția filosofică de formă*. Din această perspectivă noțiunea de formă a cunoscut mai multe sensuri și chiar întrebunțări, unele dintre acestea fiind prezente și în viziunea estetică contemporană. În sens platonician formele

sunt Ideile pure, universale și transcendente lumii sensibile, servindu-i acesteia ca model. Când se întrebuințează noțiunea de formă platoniciană în sens estetic se înțelege un ideal transcendentă pe care artistul încearcă să-l transpună în opera sa materială. *In sens aristotelic*, ideea de formă nu este transcendentă existenței sensibile, ci există în lucrurile acesteia și există numai prin ele. Aristotel a gândit forma în sens naturalist, ca un factor activ intern, determinând caracteristicile speciilor de lucruri, un fel de genotip. *In sens plotinic*, forma va avea un nou înțeles, acela de formă interioară sau idee interioară. În *Eneades* (I, 6, 3) Plotin afirmă că "arhitectul udece frumusețea unei case adaptând casa reală la forma interioară de casă. El o va aprecia ca formă, numai dacă forma exterioară coincide cu ideea interioară de casă" (113, I, 6, 3). Forma interioară este deci principul de acord și organizare a părților între ele și a unității acestora.

Concepția lui Plotin a trecut neobservată mult timp. De abia în epoca Pluminismului, se pare că Herder ar fi fost primul, care împreună cu Goethe au admis ca opera de artă posedă în ea însăși "un suflet", dar de care vorbea și englezul Shaftesbury prin sintagma "inward Form". Forma interioară, eăci despre aceasta este vorba, va fi de-acum încolo un adevărat principiu structural al fiecărei opere, un fel de cheie a organizării sale exterioare după principul sufletului sau planului intern. Pentru cei mai mulți, forma interioară sau fondul, este asociat azi specificului individualității artistului, epocii sale și stilului acestora.

După cum am constatat, forma este analizată în relație cu ceea ce are ea intern, cu un conținut care se subînțelege. De aceea forma, ca de altfel și alte concepte, nu pot fi analizate decât într-o structură polară, în cazul de față aceasta fiind relația formă - conținut.

Conținutul diferă de esența operei prin concretețe și totalitate. În conținut sunt cuprinse totalitatea ideilor explicate și implicite, a sentimentelor clare sau obscure. Conținutul este latent, virtual și efectiv. Pe de altă parte trebuie să avem în vedere

că acesta este complex și concret, dar nedecompozabil. El apare ca un fel de esență simplă de tip materialistic. Este o sinteză de valori existență într-un organism nou cu viață proprie. Din conținutul oricărei opere fac parte tema sau subiectul, sentimentele componente ale conținutului și acestea se apropie mult de ceea ce înseamnă mai sus forma interioară. Nu trebuie pierdut din vedere că prin conținut se înțelege și ideile transmise în mod expresiv și sugestiv asupra realității din afară. De fapt, realitatea din afară a devenit realitatea din interior. Conținutul mai înseamnă și totalitatea sensurilor degajate și conținute în operă, ansamblul semnificațiilor care îi sunt conținute în timp de critică, de receptori de artă. Și atunci conținutul se extenșionează prin formă, desemnând în esență forma în care se adresează conținutul receptorului. Ne detașăm, oarecum de forma interioară a lui Plotin cât și de formalismul herbertian sau kantian, dar nu ne putem detașa de formula lui Herder și Shaftesbury.

În concluzie se poate afirma că forma nu exprimă un conținut exterior decât indirect. Legile formale ale evoluției artei intervin în limita caracterului de simplu reflex al lumii pe care opera o exprimă, iar forma surprinde specificitatea estetică a operei. Forma are un caracter convențional în sensul că ea e o construcție investită cu anumite semnificații derivând din conținut, dar conformându-se și universalului exterior acesteia. Introducând forma în contextul receptării ei de către public, putem vorbi de o formă inițială cât și de o formă finală, nu ca două segmente succesive, ci ca o firească mutație de accent sau de etapă. Forma, așadar nu este o organizare imuabilă, ci un organism fluent și viu supus permanent schimbării.

Abordând problema formelor nu putem să evităm și o posibilă clasificare după anumite criterii a acestora. I Kant făcea acest lucru în secolul XVIII, printr-o discriminare între *forme libere* (pulchritudo vaga) și *forme utile* sau obligatorii (pulchritudo adhaerens). În estetica postmodernistă a zilelor noastre formele s-au clasificat după diverse criterii în moduri diferite. Nu se pare relevantă și, de luat în considerare clasificarea propusă de I. Hus

Mocanu în lucrarea *Morfologia artei moderne*, cu referire mai ales la artele plastice, în: 1. forme geometrice; 2. forme succesive; 3. forme dinamice; 4. forme fantastice; 5. forme alegorice și capricioase; 6. forme obiectuale.

Formele geometrice pure sau ideale sunt rezultatul legăturii artei cu științele matematice, cu faptul că în epoca modernă și contemporană asistăm la o dezvoltare uimică a matematicii și a ecourilor sale exercitate asupra multor domenii ale culturii și civilizației, cu implicații profunde în însăși substanța profundă a artei. Un exemplu poate deveni simbolic pentru această corespondență atât de semnificativă. Este cunoscută importanța dobândită în topologie, "teoria generală a nodurilor". Topologic abordând problema, luând ca exemplu un cerc, constatăm că oricât l-am deforma, în ipoteza că este elastic, obținem tot un cerc, răsucindu-l capeș un nod, este vorba de un nod simplu, diferit de "nodul trifur". Un atare nod poate constitui oricând un exemplu plastic, apt a fi sugerat nu numai în pictură ci mai ales în sculptură.

Sunt știute, de asemenea, rezultatele obținute în sculptură și în arhitectura contemporană, prin extindere în domeniul estetic, a formelor particulare ce descriu diverse moduri ale ecuației generale de gradul II, cu trei variabile, din geometria analitică. În acest sens pot fi edificatoare paraboloizul hiperbolic, în formă de "șă", care în arhitectură poate lua formă de acoperiș, în vreme ce hiperboloizul de rotație cu o "pânză", așezat pe un fus confecționat la strung devine un profil sculptural de reală expresivitate.

Formele succesive. Acestea la rândul lor se dezvoltă, în mod similar, sub influența gândirii matematice cât și a celei științifice. Prima categorie de forme succesive - grupa formelor seriale, stă sub semnul teoriilor combinatorii matematice și sub acela al algebrei abstracte (c.e. dintr-o compunere serială în artă s-au realizat în câmpul vizualității, dar și în compoziția muzicală, cu mult înaintea pictorilor serialiști. Dacă Vasarely sau Max Bill au compus serial, acest lucru l-au făcut pornind de la un element

esențial, pătratul și de la o structură, adică de la un interval bine definit ocupat de o serie de pătrate egale, distinse între ele doar prin gradele lor de tonuri sau prin "gradientele" lor de lumină. În această alternativă mișcarea înseamnă schimbarea ordinii naturale, prin permutări succesive, care îngăduie însăurarea unor noi semnificații a legăturilor dintre componentele originale. Se impune precizarea că cei mai mulți dintre pictorii contemporani, "structuraliști" pornesc, în compozițiile lor, de la elemente inițiale sugerate de domeniul geometriei.

În ceea ce privește formele *succesive* și *dinamice* se poate considera că și acestea se aseamănă cu cele seriale prin faptul că presupun prezența nemijlocită a mișcării. Numai că mișcarea este inclusă de această dată mult mai precis pe căile vizuului combinatoriu. Implicarea mișcării "tangibile" în însăși substanța compoziției plastice, fie în sens capricios, fie în acela cu surse de energie, fie în alternativă cu participarea observatorului, i.e. prin dematerializarea formelor cu ajutorul rotirilor repezi etc., reprezintă o bază pentru crearea operelor ce se înscriu în zonele artei cinetice.

Formele alegorice. În înțelesul inițial, de origine, cuvântul alegorie avea sensul de mărturie într-un proces sau într-o situație, sens ce exprima întotdeauna o relație. Este vorba de raportul, între un semn, având un purtător material și o realitate de rang mai înalt. Formele alegorice se împletesc în chip natural cu cele fantastice, ceea ce face ca ambele tipuri de forme să se contunde adeseori între ele.

Formele fantastice. Această categorie de forme, *fantastice* s-a dezvoltat în cuprinsul artei moderne, înflorind cu deosebire în câmpul suprarrealului și în acela al sensibilității abstracte propriu-zise. Fantastical are rădăcini profunde și funcții compensatoare în structura și în temerurile de existență ale ființei omenești și ea atare nu puteau să nu fie reflectate și în domeniul plastic. Formele fantastice propun lumi ale visului, ale aparenței, dar și alternative ale griii sau anxietății. Plăsmuirile fantastice se pot realiza, fie în termenii naturii, prin desfigurarea sau prin

denaturarea emdată a acestor termeni de referință, fie în sensul abstracției pure, eliberată de orice întemeiere reală și posibilă. Picturile de gen fantastic ale lui Max Ernst se caracterizează prin transfigurarea srame a realului, așa cum s-au petrecut lucrurile și în opera lui Bosch. Frantz Marc obține lumea feerică de basm, către care întinde, prin punerea în vibrație a culorii, prin care dematerializează lucrurile și le animă pentru a le conferi o nouă demnitate și semnificație realistă. Aceste transfigurări pleacă de la credința în necesitatea funcției estetice a visului în domeniul artei și străbat diverse trepte ale romantismului, pentru ca, în final, să se constată că o bază pentru creația suprarrealistă.

Un rol asemănător, dar cu alt sens îl au *formele obiectuale*. În epoca noastră, acest tip de forme vizuale se manifestă în două direcții preferate: una către forme și obiecte cotidiene, așa cum se produc ele în viața de zi cu zi, și o a doua în zona microcosmosului. Vom lua ordinea inversă. Lumea mică a cristalelor, a microorganismelor, a celulelor și a țesuturilor se poate regăsi în faimoasa formulă a lui Euler, care a stat la baza topologiei algebrice. Potrivit acestei formule, un spațiu topologic are o anumită caracteristică ce se exprimă printr-un număr, iar numărul amintit indică ordinul de frumusețe matematică al spațiului respectiv. Dacă putem vorbi de ordine de frumusețe la mureșul lumii cristalelor, aceasta se datorează faptului că în relația lui Euler se păstrează o astfel de lume, ca un invariant, indiferent de modul în care se petrece cristalizarea. Astfel, ori de câte ori privim în interiorul unei umbrări a acestui domeniu fundamental al naturii, constatăm un număr de "vârfuri" ale poliedrelor cristale cu caracter dimensional nul (ca simple puncte), din care pleacă un număr de muchii unidimensionale, iar acestea apar ca niște linii. Acest lucru, în formulă înseamnă: $n_0 - n_1 + n_2 - n_3 = 1^3$. Pe o astfel de observație se bazează și Jacob Bronowsky când studiază frumusețea naturală a formei geometrice și cea a unui sistem de molecule într-un sistem constituit.

Categoria de *forme obiectuale* care privesc lucrurile din zona cotidianului, la rândul lor, pot fi divizate în lucruri produse

întâmpător sub presiunea necesității or cotidiene ale omului obișnuit, cât și *obiecte-sistem* produse în mod științific de tehnologie. Acestea din urmă fac, după cum se știe obiectul designului și al creației industriale.

Creația de forme industriale este o știință și totodată o artă care s-a născut din exigențele multiplei transformări prin care a trecut ambianța lumii contemporane. Problemele creației de forme industriale în lumea contemporană încheie o preocupare constantă care se regăsește în diverse forme și registre în sfera creației de design din societatea contemporană. Creația de forme din acest domeniu pleacă de la o serie de întrebări pe care și le pune omul contemporan: "în ce măsură poate ameliora designul de forme industriale viața omului?" Poate crea noua ambianță un oraș nou cu o componență elevată? Este capabilă forma industrială să contribuie la umanizarea spațiului și a fondului sufletesc? Este ambianța un spațiu trăit de om? Creația de forme înseamnă comunicare vizuală? Aceste probleme și multe altele pot face obiectul unui capitol special al creației de forme industriale care sunt obiectul designului și nu al prezentei lucrări. Totuși cele mai importante categorii se cer explicate în câteva linii generale.

5. Categoria estetică de culoare.

Culorile, viața socială și arta. Ființa umană este născută în lumină și este adaptată pentru lumină. O lume cu puțină lumină ar fi săracă, redusă și monotună, dar fără lumină ar fi imposibilă. Prin lumină cunoaștem realitatea, lucrurile capătă sens și se diferențiază, există, fiecare lucru își are lumina și culoarea sa. Lumina însă naște culoarea.

Din toate timpurile omul a simțit dorința să transpună culoarea, să o supună și să o fixeze într-un material mai durabil decât scurta lui existență individuală. Genetic natura a fost și rămâne cea care ne îmbogățește în permanență sensibilitatea primară și ne mărește receptivitatea față de culoare. Alternanța anotimpurilor, de care e legat ciclul vegetației, este prima mare lecție a naturii despre culoare. Trăgând concluzii asupra acestor

fenomenie, în experiența sa multumlenară, omul a condensat culorile în simboluri. Astfel, albul simbolizează începutul, nașterea, negrul, dimpotrivă, sfârșitul, moartea. Între acești poli existența se mișcă pe o gamă sau alta de culori, în funcție de evoluția firească din natură și din viață. Fiecare om simte acest lucru în felul său, dar mai ales artistul, la el sensibilitatea și puterea de percepere a culorii este dezvoltată foarte mult. Goethe a sesizat reflexul emoțional al senzațiilor de culoare, afirmând tendința ușor excitantă a galbenului, dar și înveselitoare, recele visător al albastrului, liniștea verdei etc. Din totdeauna culoarea a fost mesagerul celor mai adânci sentimente ale ființei umane, ale creatorilor. Ne gândim la roșul rembrandtian pe care artistul îl surprindea timid în anul de început, bogat, fastuos și mandru în vremea succesului și apoi dramatic, spre sfârșitul existenței pictorului. Mai târziu, Van Gogh, cu verdele, roșul și galbenul a exprimat cele mai teribile pasiuni omenești.

Începând cu secolul al XIX-lea problema culorii frământă nu numai mințile artiștilor, dar și pe cele ale fizicienilor, chimiștilor și tehnicienilor lor. Amintim contribuția artiștilor de la Bauhaus, în special cea a lui Johannes Itten, exprimată în cartea „Kunst der Farbe”, care acordă un loc deosebit de important culorii sub aspect estetic. Itten stabilește funcțiile culorii în opera de artă, dar determină și caracteristica tipologică a artistului: respectiv, astfel tipologia *optic impresionistă* caracterizează artistul intuitiv la care domină opticul impresionist al culorii, acesta reproduce ușor culoarea și elementele în general colorate din realitate, tipologia *psihic expresivă* caracterizează artiștii coloristi vizionari. Aceștia sunt cei mai independenți față de realitatea imediată și sunt înclinați spre exagerarea culorii, spre accentuarea funcției ei expresive care exaltă cel mai mult stările sufletești. Ei pun în evidență efectele unei optici speciale care alternează profund proporțiile și densitatea luminii. Ei interpretează mai mult decât imită și transfigurează mai mult decât interpretează (Gauguin). În picturile sale tahtienele sunt învălurate într-un fel de aură de concentrare spirituală, demnitate

morală și înțelegere a destinului, mult superior condiției lor de existență. La fel, Edvard Munch, prin pastă, face ca verdele cerului să simbolizeze viața, albul – tinerețea, roșul – pasiunile omenești.

Tipul *intelectual simbolic* - constructiv. Acest tip de artist se simte mai atras și este mai aproape de omul de știință prin importanța pe care o dă grupării și ordonării culorilor el instituite o nouă arhitectură a vizibilului. Artiștii din această categorie sunt înclinați să se exprime metaforic.

Fie și din aceste câteva caracteristici pe care vedem că le are culoarea asupra psihicului creatorilor, putem deduce rolul estetic pe care îl poate juca culoarea în artă, în unele mai mult, în altele mai puțin. De departe putem considera însă că pictura este prin excelență arta culorii. Totuși chestiunea este complexă. Elemente ca: linia, arabescul, desenul, valorile de luminositate și cele tactile, perspectiva, compoziția de ansamblu etc. joacă, de asemenea, un rol important. A existat din antichitate și până în Renaștere un gen pictural – cameea – pictată în gri ceasuu, imitând sculptura. La origine acest termen desemna pietre fine din varietăți de silex, onyx, în două straturi suprapuse și divers colorate, formând o structură îngroșată, aptă pentru gravură. Ceea ce este caracteristic pentru acest gen de pictură este întrebuintarea unei singure culori în degradat, aceasta fiind chiar culoarea materialului. Acest gen de artă a fost supranumit și „pictură fără culoare”. Mulți pictori din Renaștere, printre care și Leonardo da Vinci, au elaborat propria lor metodologie și tehnică asupra preparării camerei din materiale pe un anumit ton, de obicei de natură să sugereze spiritul mesajului. În esență, astfel de procedee pun în evidență existența unei structuri noncromatice a unor opere de artă născute la interferența dintre pictură și sculptură.

Distincția tradițională de coloristi și desenatori care a făcut obiectul unor discuții academice în secolul XVII și apoi reactualizată prin Baudelaire în secolul XIX, arată clar că nu poate fi vorba de un rol hegemonic al culorii, chiar și în pictură. Dacă totuși remarcăm și existența unor opere de artă picturală necolorată, acest lucru atestă explicit influența sculpturii sau cel

puțin al unei afinități cu estetica sculpturii: gândirea picturală pare a fi în acest caz un fel de circuit prin gândirea sculpturală. Cu aceste particularități ne este totuși permis să afirmăm că pictura pură este esențialmente culoare. Cezanne considera, pe bună dreptate că atunci când culoarea este la paroxismul său, desenul este în plenitudinea sa. Dacă muzicianul este omul care gândește în sunete, pictorul este omul care gândește în culori. Dacă culoarea poate fi considerată materie primă a picturii, ea nu poate lipsi practic, indiferent cu ce accent, din nici o artă, fie și metaforic. Iată, din această perspectivă, importanța și poziția culorii în diverse arte.

a) *În arhitectură.* Tehnicienii care au inventariat mijloacele artistice ale arhitecturii au semnalat volumele, expresia funcțiilor, uneori importanța luminii, dar rareori culoarea. J. Gautier constata totuși că arhitectura epocilor trecute avea și atributul policromiei. În fapt, templele Greciei antice erau pigmentate în bleu și roz, iar grecii au întrebuințat mai direct și cu mai mult îndrăzneală cu orle în sculptură și arhitectură decât în pictură. Folosirea culorilor în arhitectura lor avea condiții mai bune dispuneau de un mediu mai uscat, de materiale colorate inalterabile (marmură de diverse culori, varate pietre colorate, cărămizi, etc). Între aceste mijloace tehnice nu trebuie să omitem mozaicurile, care permit decorațiile exterioare solide, întocmirea tencuielilor colorate folosite cu producție mai mult în mediile rustice decât în cele citadine. În epoca noastră anumite mări orașe portugheze și spaniole de stil colonial au fost construite într-o policromie încântătoare. Policromia este și mai bogată atunci când privim arhitectura interioarelor.

b) *În sculptură.* Trebuie reamintit că statuile grecilor antici foloseau din plin culorile în această artă. De exemplu careul 675 de pe Acropole este construit în marmură policromă. Îmbrăcămintea este marcată cu motive roșii și bleu care nu încăleci nici un relief. Celebrul aung de la Delphi are ocni în crustași în email și onyx, iar Athena chryselephantina este dovada cea mai concludentă în acest sens. Statuile Egiptului antic erau, de

asemenea, bogat colorate. Eliminarea culorilor din arhitectură și sculptură a început în Evul Mediu romanice și gotic și a continuat până în zilele noastre.

c) *Desen și gravură.* Se știe că desenul este în general monocrom. Totuși și aici culoarea apare în două ipostaze: sub forma deseneului renefat, adică al unei compoziții desenate în care jușe e în acuarelă, sau în gnașe unde se cooperează la efectul de ansamblu sub forma deseneului cu rime colorate. Artă clasică a practicat desenul cu trei creioane, executat cu piatră neagră, roșie și cretă. În zilele noastre întrebuințarea creioanelor colorate a fost reluată, unii chiar făcându-și plăcerea de a practica metodele infantile. Gravarea în culori se manifestă cu anumite tehnici de subliniere a reliefului și a degrade-ului în diverse nuanțe cromatice și în varii forme tehnice.

d) *"Artele minore".* În artele numite pe nedrept minore, ca arta țesutului, a bijuteriilor, vitraliilor, artele focului etc., calitățile cromatice (monocromia sau policromia) au un rol foarte important în definirea valorii acestor arte. Culoarea le confirmă o savoare particulară, o picturalitate legată nu numai de materialul utilizat, ci și de tehnologia utilizată în creație. Astfel le sporește valoarea și forța de atracție, influența emoțională.

e) *În literatură.* În sens propriu și concret culoarea nu intervine în literatură decât într-o manieră episodică și puțin importantă, dar expresia verbală a notațiilor, evocarea culorilor prin intermediul metaforelor pot crea imagini „colorate”. Clasicii mai ales, credau în folosirea pitorescului pentru a evoca culoarea naturii. Epitete convenționale ca: „negru de amărăciune” (întristat), „trecea prin culorile curcubeului” (cineva care trece prin emoțiile cauzate de ceva neprevăzut), „holdele de aur ale secerișului” etc. Un mare maestru al cromatismului de inspirație romantică a fost Fr R Chateaubriand (1768-1848), în Atala, dar și Alfred de Musset sau V. Hugo etc.

f) *În muzică.* Deși științific nu s-a putut stabili o relație de corespondență între lumea sunetelor și a culorilor pentru că au origini și structuri cu totul diferite, totuși există un grup de

argumente factice care le pot pune într-o corelare corespunzătoare. Notele muzicale și culorile se pot coordona prin artificii matematice și stabili corespondențe artificiale între cele două frecvențe vibratorii. Pe de altă parte, există o teorie mistică de corespondență a celor două regiuni de fapte, care presupune că parfumurile, culorile și sunetele, răspândindu-se, construiesc o cosmologie, a căror susținători afirmă că deschid mari și frumoase perspective artistice, afectivității și chiar creează o zonă a ontologicului, în timp ce crușu de pe pozițiile raționalismului științific le consideră opere de pură imaginație.

Psihologic, la mulți indivizi, asociațiile de idei (fie spontane sau dobândite), leagă puternic imaginile sociale cu cele cromatice. R. Wagner mărturisea că, în tinerețe, când făcea studii de armonie, se servea de cerneală colorată pentru a nota tonalitățile: bleu pentru tonic, roșu pentru dominantă etc.; este posibil, că analizând operele de artă, să descoperim fapte structural analoge în cele două domenii: pictura și muzica. Se pot găsi ana oge, de exemplu, între raportul ton c dominant și cel al culorilor complementare, între anumite fapte de orchestrare și cel al compoziției cromatice, etc. Metaforic, se vorbește de culori „sonore” pentru a desemna impresia de ansamblu cauzată de umbrele instrumentelor utilizate, armoniile întrebunțate și dispunerea diverselor sunete în scara tonală.

Culorile se folosesc și în artele spectacolului, filmului cât și în alte arte. Culoarea este, așadar, indispensabilă artei, indiferent dacă se folosește direct sau indirect. Dar culoarea este ceea ce este, nu numai în pictură și în diversele arte menționate mai sus, ci și în viața cotidiană. Azi, când se constituie un mediu citadin atât de complex, excesiv de geometrizat, cu forme rectilinii sau curbe, cu contururi pe care privirea nu le poate îmbrățișa totdeauna, elementele de surpriză se lasă așteptate și interpretate în ritmurile infinite, ochiul caută la un moment dat punctul de sprijin care să se opună scurgerii fără șir; găsind acest punct, privirea se oprește și îl cercetează, se repauzează, îl contemplă cu pe o certitudine. Acest accident poate fi de culoare sau de formă.

Culoarea este însă cea care atrage atenția cel mai mult. Fiind o culoare desubisă, poate crea o impresie de calm, de respirație și linpeziune a spațiului în timp ce o culoare incensă deviată spre negru blochează raza vizuală, ajungându-se până la a crea o senzație de clausturare și ostilitate.

Arhitectura modernă, mai ales cea legată de normativele purismului, a promovat în prima sa fază de existență, cu multă insistență formele epurate, linpezi, exclusiv funcționale, bazate pe o balanță optimă a volumelor simple, iar culoarea, fie și pigmentară, era în general ne uată în atenție, rămânând în concurs fie numai a bul și cenușuriile, fie culoarea proprie materialului, dacă nu era prea violentă. Absolutizarea acestor culori, dacă mai pot fi numite așa, nu dă o impresie de sobrietate, ci de sărăcie, secetă, ariditate, uscăciune.

Vedem, așadar că, peste tot, civilizația noastră cere culoare, de aceea trebuie să o privim cu atenție, seriozitate, maturitate și să o studiem.

6. Categoria estetică a decorativului

Împreună cu celelalte arte contemporane, arta decorativă își propune să asigure odihna și confortul spiritului, să amelioreze viața materială și pe cea de grup, să sensibilizeze gusturile, să dezvolte și să stimuleze inteligența. Că întotdeauna, arta decorativă și-a propus să scoată în evidență frumosul, să atragă atenția, să sublinieze, să invoce și să interpreteze. Decoratia din toate timpurile a fost, ca și azi, implicată, indiferent de natura ei, în ansamblul creației artistice de epocă cu problematica sa specifică. De aceea se impune să clarificăm specificul și elementele pe care se bazează arta decorativă. Conceptul de bază de la care pleacă aceasta este *ornamentul*.

În genere, prin ornament, mai ales în sensul clasic, se înțelege acțiunea de a adăuga obiectelor și ansamblurilor construite elemente peste funcția lor, sau în afara funcției lor utilizare. Omul a simțit și simte nevoia de a decora, atât obiectele de utilitate imediată, pornind de la mobilier, ținuta vestimentară, interiorul locuinței etc. și până la construcții și ansambluri

constructive, iar azi acestu este implicat și în creația industrială. În arta decorativă motivele decorative alcătuiesc o problemă de mare importanță. Motivul, inclusiv cel decorativ, este ideea directoare care antrenează dezvoltarea unei opere, sensul și semnificația unui obiect sau suprafețe etc., motivul este conexat cu însuși sensul creației artistice. Nevoia de ornamentație și invocarea a diverse motive decorative este o verităă specific umană și ea decurge din necesități de ordin spiritual, fiind un aspect al atitudinii estetice față de realitate. Artistul francez A. Lurçat, de exemplu, explică funcția ornamentului scoțându-l în evidență importanța și valoarea acestuia prin următoarele următoarele caracteristici: a) Ornamentul are funcția de a anima, de a însufleși o suprafață, de a modula și limita o anumită suprafață, de a o îmbogăți, și de a atrage atenția asupra unui punct din aceasta. b) Pe de altă parte, ornamentul are capacitatea de a provoca un accent, de a sublinia o formă, de a conține o semnificație simbolică. Se știe în acest sens cât de mare importanță a acordat arhitectul catalan, Antonio Gaudi, ornamentului în construcțiile sale.

În antichitate romanii ornamentau cu dorința de a crea impresia de durată, putere și dominație. Decorarea lor căuta să surprindă. Să uimească prin efect și prin supraabundență spectatorul. În perioada bizantină, iconoclaștii prin ornament doreau să creeze impresia de hieratism, convenție, mortificare. Arabii, ca triburi nomade, în perioada medievală, neavând așezări stabile, dar având o concepție care nu le permitea să exprime pictural ființa umană, și-au concentrat atenția asupra artei decorative murale, a covoarelor, a țesăturilor de orice tip cât și asupra bijuteriilor și obiectelor de folosință imediată ca săbii, cupe, vase etc., le-au împodobit suprafețele cu veritabile desene pe motive florale sau geometrice, uneori zoomorfe, dar niciodată cu înfățișări umane, acestea fiind interzise prin Coran.

Ornamentul obiectului de uz cotidian are, așadar, menirea de a încadra obiectul în contextul general de valori în mijlocul căruia există. Ornamentul este parte integrantă din decorativitatea

epocii, din acel ansamblu compozițional, care prin elemente figurative sau geometrice vorbesc de preocupările fundamentale ale oamenilor. Ornamentația este un discurs logic cu elemente simbolice care evocă semnificații profunde, mai apropiate sau mai îndepărtate din istoria existenței umane. Există în zilele noastre două tendințe în concepția despre ornament: una "puristă", care vrea să înlăture ornamentul din orice construcție, sau să-l facă imperceptibil, alta vrea să mențină ornamentul, dar să-l exprime în forme specific moderne. Se pare că cea de a doua tendință a avut câștig de cauză. Epoca în care trăim nu exclude ornamentul și nici nu poate face acest lucru, ea îi dă doar o importanță și un accent nou.

Din perspectiva clasificării și așezării ornamentului la locul cuvenit în practica creației artistice și arhitecturale, apreciem că artistul și esteticianul Andre Lurçat a făcut o clasificare demnă de luat în considerare, el clasifică ornamentele din arhitectură, de exemplu, în patru tipuri: *Ornamentul structural*, specific construcțiilor dorice; *Ornamentul arhitectonic* (cel al catedralelor gotice unde ornamentul joacă rolul de animator al părților esențiale ale construcției); *Ornamentul decorativ* (specific construcțiilor bizantine și renascentiste care constau dintr-o animație locală și supraadăugată formei); *Ornamentul tapiserie* (specific arhitecturii arabe, aztece, georgiene etc.) Acest stil îl vom găsi și la Biserica Trei Ierarhi din Iași. Din cele constatate până aici concludem că ornamentul este de fapt de două tipuri: *structural și aplicat*.

În morfologia și structura ornamentală mai există și alte criterii de clasificare a ornamentelor. Iată pe scurt câteva din acestea:

a. *Din punctul de vedere al formei*, sau după tipul de stilizare avem: elemente, motive și compoziții ornamentale geometrice și geometrizzate, realizate pe axe sau contururi. În al doilea rând avem elemente liber desenate, negeometrizzate redată mai cu seamă pe contururi. În al treilea rând în acest criteriu mai

Capitolul V CREȚIA ARTISTICĂ

1. Interpretări în estetica creației artistice

Creația este un termen care semnifică actul prin care un lucru sau o entitate începe să existe, dar și rezultatul actului. Ca atare Termenul de creație a dat loc la numeroase speculații metafizice în relație cu problemele acestuia. Termenul a fost utilizat mai întâi în teologie. De aceea un număr mare de probleme cu privire la creație, utilizate și de estetică, provin din teologie și au încă conotații teodivice. Problemele însă pe care le abordează estetica au interpretări specifice acestui domeniu, deși sunt și acestea influențate de interpretări filosofice din cele mai diferite. Iată câteva idei care condpionează existența creației artistice.

a. Este necesar ca acțiunea creatoare să fie *producătoare a ceva*, să ateste existența unei opere de artă, nu neapărat însă și ceva material. Poate fi o idee, un stil, un efect artistic, o formă de artă oarecare, fără a preciza neapărat nici modul exact de existență al acesteia și nici momentul precis când aceasta a început să existe.

b. O altă condiție esențială este aceea ca în opera creată să existe o adevărată și suficientă *noutate* (nu în sens absolut ci relativ). Este cunoscut că operele de artă se aseamănă, mai mult sau mai puțin, cu cele precedente, astfel că între o copie, o imitație, o influență suferită și o înrudire de școală sau curent, delimitarea este vagă și aproape imperceptibilă. Noutate absolută și integrală nu există, dar elemente noi trebuie să existe, capabile să creeze sensuri și semnificații și direcții.

c. Pentru a avea o creație artistică este necesară intervenția fundamentală și decisivă a unui *agent creator*, dacă nu va trebui să acceptăm apariția sau nașterea a ceva după principiu, generației spontanee, sau ca în teologie, ex nihilo.

intră compozițiile ornamentale mixte. Acestea constau din combinarea unor motive geometrice și negeometrice.

b. *Din punct de vedere structural.* Aici vom avea ornamente omogene, heterogene, ornamente unilaterale, ornamente bilaterale, alternante, ornamente desc și ornamente dispărșate. La acestea se mai adaugă ornamentele simetrice față de un ax și ornamentele simetrice față de două sau mai multe axe compozții simetrice, asimetrice și acentrice. În cadrul compozițiilor putem distinge ornamente centrale, principale, periferice, secundare și complementare.

c. *Din punct de vedere semantic,* ornamentele pot fi abstracte și abstractizate. În acestea intră grupa ornamentelor geometrice, ornamentelor liber desenate și a ornamentelor mixte. Într-o altă grupă care se adaugă acestora intră ornamentele cosmomorfe, geomorfe, zoomorfe și fitomorfe, care la rândul lor, pot fi geometrizeate sau liber exprimate. În final, există și ornamente antropomorfe (cele care reprezintă linia umană), acestea pot viza reprezentarea omului după sex și vârstă (bărbat, femeie, copil), reprezentarea mâinii, reprezentarea feței, a călărețului etc. La această grupă se mai adaugă ornamentele *skeomorfe* (care reprezintă obiecte întrebuintate de om), ornamente *simbolice* (mitologice, folclorice, religioase, emblematice).

În arta și tehnica ornamentației un loc important îl ocupă și principiile ornamentației, de care artistul are absolută nevoie, pentru că de stăruința și sensibilitatea cu care le folosește va obține succesul sau nu. Iată câteva din aceste principii: *polaritatea*. Această este un mijloc de expresie care constă în contrapunerea elementelor, formelor, culorilor sau liniilor și volumelor pe o suprafață ca: vertical - orizontal, culori calde - culori reci, rotund - colțuros, luminos - întunecos, plin - gol etc. Alte principii sunt a. *liniaritatea* și a. *oblicități*. În vastul tratat al lui A. Lurcat, *Formes, compositions et lois d'harmonie*, vol III, pot fi găsite și alte criterii decât cele selecționate în lucrarea prezentă.

Când se vorbește de apariția unui fapt artistic nou, nu este ușor să distingem paternitatea contribuției agentului creator. Chiar dacă cineva a marcat mai mult apariția unei forme artistice oarecare (muzică, pictură, sculptură, arhitectură, teatru etc.) este greu să știm cu exactitate cine și cu cât a contribuit în timp la geneza formei respective. Dificultatea este cu atât mai mare cu cât chiar în creații artistice autentice, a intervenit uneori hazardul, iar uneori și factori de atmosferă socială imprevizibili. Un caz particular poate fi considerat cel al relației dintre creator și interpret (teatru, muzică, arhitectură), unde creatorul formei, este în cazul arhitecturii, continuat de inginerul constructor, iar acesta la rândul său este continuat de alte profesii (instalatori, montatori etc.), în stare este de notorietate să acceptăm că execuția și executantul în artă, ca fapte distincte, au un aport complementar și nu lipsit de importanță, la crearea operei de artă. În această situație ar trebui să acceptăm concluzia că se poate numi creație artistică prima reprezentare a unei opere sau spectacol, chiar dacă acestea au puțină originalitate.

Ansamblul acestor probleme nu vor putea fi rezolvate după criterii rigide, ci luând în considerare diferite criterii și table de valori, un ansamblu de fapte și circumstanțe, care numai împreună vor permite o decizie luată pe cazuri și nu în ansamblu.

Actul de creație artistică a fost interpretat în cursul timpului în sensuri și maniere diferite, însă deasupra acestora s-a impus totuși o idee, care nu a putut fi de nimeni contestată: că actul creației artistice este acel proces în cadrul căruia ia naștere operele de artă, că acest proces este o expresie a practicii sociale în cadrul căreia arta s-a diferențiat pe genuri, ramuri și specii, pierzând tot mai mult caracterul colectiv și anonim din perioada sincretismului primitiv și dobândind un caracter tot mai accentuat individual în zilele noastre.

Între teoriile care au dat diferite conotații actului de creație vom menționa doar câteva. În ansamblu acestei interpretări au scos în evidență bogăția de nuanțe pe care a dobândit-o actul de creație artistică. Antichitatea a avut prin Platon și Aristotel, și nu

numai, o contribuție esențială. Platon, de exemplu, considera creația artistică drept un *impuls al divinității*, sau uneori un *act mistic* care se desfășură într-o manieră de tip delirant. Aristotel, dimpotrivă, considera creația artistică drept un *act de mimesă* în care subiectul creator are o mare contribuție de originalitate. Conceptul de mimesis indică, desigur, într-o formă nematură și incompletă alinutatea artei cu natura sau simpla ei analogie, în sensul că, arta oferă nu lucrul, însuși, ci imaginea lui, că ea e un analog al naturii. Dar principiul mimizei nu exclude, ci implică conceptul creației. Gustave Le Bon spunea că adevăratul artist "crează chiar copind". Ceea ce s-a numit imitație creatoare nu e un paradox, ci o lege a artei. Artă creează imitând și imită creând. Pentru Aristotel natura apare ca o ființă vie înzestrată cu forțe de creație și a imita natura, înseamnă a imita creația ei, a imita procesele care se constată în natură prin formarea lucrurilor. Artă e o formă creatoare activă. Hegel, pe de altă parte, considera creația ca o expresie a *Ideii Absolute*, ca un rezultat al devenirii Ideii. Pentru Benedetto Croce creația artistică este o *activitate spirituală prelogică* și amorală, iar Henry Bremond o considera ca o pură *revelație*.

Înainte de a sfârși seria celor care interpretează actul de creație pe o linie spiritualistă, îl vom aminti și pe André Breton, care atribuie creației artistice caracterul de *reflex al dictandului automat* ce se manifestă inconștient. Freud și Lombroso, pe de altă parte, considerau creația ca pe o manifestare *sublimată a refuzărilor instinctuale*, sau ca pe un produs patologic.

2. Mitul și metafora în actul creației artistice

Ca un proces atât de complex și contradictoriu, atât de bogat în semnificații și de divers în expresii, creația artistică primește un puternic impuls din partea mitologiei și un deosebit suport în metaforă.

Mitul la origine desemnează o povestire de evenimente fictive încărcată cu puternice semnificații umane. Conceptul de mit, deși folosit de literatură, filosofie, etnologie etc. este prin

excelență, un concept estetic, pentru că acesta este o sursă esențială cu caracter estetic pentru creația artistică. Mitologia a inspirat nenumărate opere de artă, unele mături având chiar în sine valoare artistică.

În mentalitatea arhaică orice creație se considera că repetă actul cosmogonic prin excelență. În această etapă creația constituia un fenomen spiritual fundamental, atribuit ființei supreme, Demiurgului sau descendenți or săi (zei, titani, eroi), implicați într-un fel sau altul în diferite mături ale creației (mitul orfic, dionisiac, apolinic, prometeic etc.).

În Renaștere însă, Demiurgul a fost înlocuit cu noul Demiurg, cu personalitatea creatoare a artistului care a pus în circulație sintagma creației secundă. Imaginea aceasta va fi cultivată de-a lungul secolelor ulterioare sub diverse nume ca: *alter deus, second maker, dramatic God*.

Într-o primă fază, mecanismul creației primește aceeași definiție demiurgică, apoi metafizică în sensul că subiectul creator exprimă voința providenței și a divinității, în calitate de simplu interpret, printr-un act de contemplație.

Participând la perfecțiunea supremă, aceste modele, identice și permanente, care provin de la Platon și se răspândesc ca structuri canonice, ca adevărați prototipi ai creației, fie pură "reminiscentă", fie ca imitație, fie ca viziune și limbaj interior, viziunea despre creație, vor fi asimilate în spirit umanent proiectului artistic al formei în epoca Renașterii. Urmările sunt înscrise: de la stadiul de Lidos, de viziune generatoare și ordonatoare a operei, conformă unui arhetip ideal, se ajunge la deea unei forme interne, pe care am mai menționat-o, ca pe o reprezentare estetică autonomă, capabilă să sporească capacitatea de inițiativă și independență a artiștilor. Marca tradiției metafizice (Hegel și Schopenhauer) va păstra încă accepția estetică de tip platonician. Chiar și în aceste accepțiuni, participarea mitului ca sursă de inspirație estetică și ca plan de punere în aplicare a actului creator este o idee de foarte mare importanță cu o bogăție

de semnificații. Toate artele și genurile literare s-au inspirat generos din filonul mitologic.

În lumea contemporană, noile mături, fie nu s-au produs, fie au contribuit la acțiunea de demitificare. Astfel, mături infirmului progres, care își are originea în sec. XIX, mitul societății perfecte etc., au contaminat într-o anumită măsură și estetica. Dincolo însă de aceste efecte induse în estetica postmodernă, este de notat că opera de artă a avut totdeauna în mit un puternic suport, ceea ce pe mulți analiști ai domeniului i-a condus la ideea că s-ar putea vorbi de o structură mitologică a operei de artă. La al VII-lea Congres Internațional de estetică, București, 1972, se susținea de către Lucian Stanciu că "Estetica platoniciană își conservă valoarea prin intuiția fundamentală a arhetipurilor, a structurilor pe care spiritul uman le posedă pentru a se imprima în materialul sensibil al actului de creație ..." (153, p.267). Analogia dintre mit și opera de artă presupune că opera de artă s-a conturat și structurată într-un univers mitologic și această idee conduce la concluzia că opera de artă se cristalizează într-un context dat în jurul arhetipurilor mitice, merente spiritului uman în care s-au definit.

În fapt, toate operele de artă își dispută câteva teme fundamentale ale existenței umane, cu sorginte mitologică, cum ar fi: creația și valoarea sa, lupta dintre bine și rău, problema compensării bunătății eroicului ca mod de existență, devenirea și sensul existenței umane etc. Mai mult, gruparea operelor de artă în jurul acestor teme fundamentale confirmă și posibilitatea că miturile se constituie în jurul acestor teme de maximă generalitate, teme care se regăsesc în întreaga mentalitate mitică. Universul mitic este exemplar și grație intervenției sacului în substanța sa, iar universul estetic, care devine uneori și extatic, se produce grație dimensiunii sublimului, care îi este propriu. Mircea Eliade a arătat în mod concret cum anumite genuri literare, și "în special povestirile și romanul, prelungesc, într-un alt plan și cu alte scopuri, narativul mitologic, să în cele două cazuri se pune problema povestirii unei istorii semnificative,

adică a relatării evenimentelor dramatice care au avut loc într-un trecut mai mult sau mai puțin fabulos și care face posibilă degajarea structurii mitice a anumitor romane moderne" (50, p. 78)

Existența marilor teme mitologice l-au determinat și pe filosoful german Schelling să încerce construirea unei filosofii a mitului, înainte de a pune bazele unei estetici a operei de artă

Așadar opera de artă, apare ca un nou veșmânt, cerul de contextul social dat în care este elaborată și destinată să încarneze o structură mitică sau o sinteză de structuri mitice. Prin aceste structuri, care sunt de durată, se realizează eternitatea, ajungem la recunoașterea operelor de artă cu subiecții umani, care se soldează totdeauna cu deschiderea unor linii de comunicații - consecință a izomorfismului structural de arhetip - între ele și aceste subiecți. Este, așadar necesar să subliniem perenitatea artei, această *alter existență* pe care ea o are în imperiul eternității, și în acest sens, arhetipurile fixate în mituri rămân coloană care susține dezvoltarea spiritului, suportul întregii creații și, prin consecință, cheia explicării posibilității de comunicație artistică între diferitele epoci istorice, între diferitele culturi, cheia explicării atemporalității artei. Pentru a atinge însă acest generos deziderat, se impune a fi definit criteriul estetic precis care să elimine surplusul de subiectivitate existent în aceste analize și să nuanțeze punctul de vedere artistic în estetică. Acest criteriu va trebui să fie continuat cu o sistematizare a universului mitologic și a unei analize a structurilor mitice fundamentale, o veritabilă analiză fenomenologică ce va putea scoate în evidență arhetipurile umane fundamentale, urmând linia deschisă de Mircea Eliade și C.L. Strauss. O astfel de analiză, subordonată în prealabil unei filosofii a mitului, ale cărei repere au fost stabilite de Schelling și Cassirer, va elabora o metodologie de identificare a structurilor mitice ale operelor de artă, dar și a destinului cultural al mitului, care încă își conservă valoarea sa în cultura modernă.

Fără îndoială, aportul mitului cât și al metaforei sunt imense, atât la originea creației artistice mai vechi, cât și la nivelul creației contemporane. Indiferent de concepție vom accepta în interpretarea actului creației artistice, va trebui să recunoaștem că acest act presupune un coeficient de "deformare", "alterare", depășire și corectare a naturii originare, indiferent dacă este de sorginte mitologică sau nu. Această "deformare" nu este altceva decât capacitatea creației în cauză de a se adapta situației date, de a se adăuga naturii, de a-i da acestora norme (legi) cum afirma Kant. Neavând prototipi în natură și nici în societate, orice creație artistică își fixează propriul său criteriu, dincolo de adevărul sau eroarea obiectivă posibilă.

Pe această bază teoretică, începând cu Renașterea, dar mai ales în perioada Barocului, s-au pus în circulație și idei autonomiste privind actul creației. Se susținea în acest context "ficțiunea" dar și "mimicuna artei". Devin posibile astfel creațiile secundare ale limbajului: simboluri, imagini, metafore, licențe etc. Conștiința estetică modernă părăsește modul mitologic de redare și se apropie tot mai mult de cel raționalist, în care metaforei și diverselor poetici le revin un rol esențial.

Metafora ca esență a poeziei. Metafora uneori este definită prin identificare cu poezia însăși și apare ca rezultat al unei comparații subînțelese, ca o personificare a unei forțe într-un timp când nu exista un limbaj propriu adecvat pentru exprimarea unor lucruri sau evenimente noi. Din punct de vedere filosofic, metafora este rezultatul unui transfer logic de noțiuni. Pe de altă parte, așa cum susținea Biese, citat de Tudor Vianu în lucrarea sa "Despre stil și arta literară", "Lumea nu ne devine în adevăr cunoscută decât în măsura în care o trăim, adică o transformăm după legile spiritului nostru și întrucât îi împrumutăm propriile noastre atribute spiritual corporale" (144, p.36).

Rolul metaforei în filosofie este, așadar, cu atât mai mare cu cât servindu-ne de graul vorbit, nenumăratele transferuri metaforice ale acesuna trec în sistemul curent de noțiuni al gândirii, colorându-l în întregime. Spre deosebire de criticismul

lui Kant, care tindea să separe domeniile și să le afirme autonomia, romantismul încearcă să reasocieze domeniile, să înfrățască din nou poezia și filosofie, cugetarea rațională filosofică cu trăirea afectivă, și să afirme rolul pe care imaginea metaforică îl joacă în opera gândirii sau comunicării ei. "Întrebuințăm metafora, scria Ortega Y Gasset, nu pentru a face comprehensibilă altora cugetarea noastră prin intermediu unui semn, metafora ne este indispensabilă și pentru a putea gândi anumite obiecte dificile. Metafora este mai mult decât un mijloc al expresiei, ea este un mijloc esențial al cunoașterii." (144, p.41)

Natura și arta încep a fi privite, odată cu generalizarea mentalității romantice, drept energii complementare conjugate, de unde și idealul dezvoltării organice a ideilor poetice, al deplinei solidarizări a facultăților creatoare prin colaborarea intimă dintre imaginație și rațiune, experiență și mit, până la gradul de fuziune care transformă arta într-o activitate spontană, efectiv naturală, dar ușor parlată și cu substanța mitului.

Dintre filosofii și psihologii moderni ale creației ies în evidență în special două: cea care înțelege creația ca o formă de echilibrare și eliminare a unui conflict sau tensiuni interioare, prin dominarea și organizarea impulsurilor violente sau raționale, și a doua, asimilează creația procesului însuși al execuției perfecționate prin tehnică. Opera din această perspectivă este considerată ca fiind rezultatul colaborării dintre două momente, *pasionalul*, practic preformal, dar și lucid, cu cel *artistic formal*, printr-o înțelegere fundamentală continuată și rezolvată pe parcursul lucrării artistice.

Poetica în actul de intenționare și construcție a operei de artă. Pe lângă mit și metaforă, putem afirma că poetica este sufletul oricărei creații, este știința filosofică a facerii operei, știința instaurării operei. Pe plan structural, pe lângă faptul că este o știință instaurativă, ea nu se plasează numai în vecinătatea științelor umane, ci mai mult, este cheia tuturor disciplinelor în ceea ce privește actul de creație, inclusiv al celor tehnologico-ingenerești.

Pe de altă parte, poetica este și o știință a criticii, ea pregătește criteriile instaurării valorii operei de artă, circulația și valabilitatea operei ca atare. Poetica ia cunoștință de faptul că întreaga instaurare artistică este tributară valorilor incerte muncii, însă ea merge la nivelul doctumelor creației. Poetica însăși se poate prezenta ca doctrină a condițiilor etice ale tuturor elaborărilor doctrinale și din acest unghi poate fi considerată ca doctrină a doctumelor asupra actului de creație.

Într-o anumită măsură, poetica este și o meditație asupra atitudinilor fundamentale care condiționează mișcarea instauratoare de valori artistice, de natură să conducă la sublinierea importanței speranței și a satisfacțiilor critice asupra operelor de artă. Poetica este atentă la puterile interioare care se îndreaptă către munca operatorie și răstoarnă obstacolele fără a pierde gustul luptei. Poetica este, de asemenea, știința care pune munca de creație la o cotă superioară. Prin urmare, ea își lărgeste perspectiva către toate activitățile instauratoare de valori.

Poetica nu trebuie însă confundată cu *poietica*. Aceasta din urmă se poate defini ca un studiu științific și filosofic al conduitei creatoare de opere de toate categoriile. Pe când alte ramuri ale esteticii se ocupă în mod specific de operă în ea însăși, sau de efectele în aval în manifestarea sa, poietica are ca obiect tot ceea ce dă ființă concretă operei. Ea se poate apl. ca nu numai la științele umane ci și la problemele de antropologie etc. creșterii, la științele naturii ca: fizica, chimia, matematica etc. cât și la prelungirile lor tehnologice. Tehnicile de instaurare a operelor în diferite domenii au loc printre obiectivele poieticii, dar acestea nu se limitează numai la studiul tehnologic specializat, ci se integrează într-o analiză a ceea ce are de făcut creatorul, un fel de strategie a actului de creație practică (de exemplu strategii de creație în design).

Poietica vizează, de asemenea, clarificarea și maniera critică a folosirii unor concepte, adesea obscure, pe care ea le pune în raport direct cu cele de proiectare, instaurare, producție, fabricație, elaborare etc.

3. Facultățile spiritului uman în actul de creație

Indiferent de teoria sau curentul pe care îl urmează artistul, este cert că actul creației artistice pleacă de la un subiect - *artistul* -, cu un anumit ideal estetic și artistic pe care și l-a format, după care, în mod spontan sau conștient, sau și una și alta, se creează opera. În actul de creație se interferează în proporții neștuate de nimeni cu exactitate spontanul și conștientul, raționalul și afectivul, fantezia și imaginația, trăsături care țin de personalitatea artistului.

Sintagma conștient - spontan, este de structură polară și desemnează în estetică o alternativă esențială în adoptarea unei atitudini determinate față de fenomenul artistic, față de cel tehnic cotidian, precum și față de cel natural. Atitudinea *conștientă* implică în artă o comportare lucidă în fața obiectului estetic, în așa fel încât datele tulburate de sensibilitate în câmpul percepției estetice sunt supuse analizei pe temeiul convergenței să ele treacă să devină fapte de conștiință, deși rolul emoției ca o componentă psihologică a sensibilității estetice, nu este în nici un fel suspendat. De fapt, coeficientul momentului rațional crește în câmpul sensibilității și orientează percepția în direcția transformării informațiilor în acte de conștiință fundamentale pe judecăți limpeză.

Atitudinea *spontană*, dimpotrivă, presupune un înalt grad de suspendare a momentului rațional în sfera sensibilității estetice și din această cauză reacția sensibilității devine nereflectată, iar starea afectivă corespunzătoare nu este însoțită și de o stare deliberată și explicită de conștiință. În mod curent, atitudinea conștientă poate fi precedată dinamic de o atitudine provizorie spontană și, invers, o atitudine conștientă poate genera o serie de stări spontane.

O altă pereche de facultăți psihice cu densă rol în procesul creației artistice, concurente în realizarea operei de artă, sunt *raționalul* și *afectivul*. Acestea întregesc bogăția de nuanțe în registrul funcțiilor care explică complexitatea actului de creație

artistică. *Raționalul* semnifică rolul activ, creator, structurant și integrator al intelectului, rolul gândirii logico-discursive în articularea și formarea materialului haotic, oferit de simțuri, imaginație, vis, intuiție, instincte, având în acest caz un rol tehnic și constructiv. *Raționalul* are rol de potențare și elevare a semnificației, de inventare a temei poetice. Ca semnificant, el apare drept ceea ce Volkelt numea "posibilitatea ca ideile însușite de către artist să devină material poetic și apoi realitate artistică".

Afectivul, pe de altă parte, implică apelul preponderent la autoritatea pasiunii, sentimentelor, imaginației și fanteziei dezlanțuite, explorarea zonelor abisale ale psihicului, face recurs la sugestiile inconștientului și visului. Datorită unității și opoziției celor două funcții ale psihicului uman, acestea apar ca niște forțe active prezente împreună, dar în proporții diferite în orice moment al creării oricărei opere de artă. Dacă faptele în ordinea creației se petrec în acest mod, atunci afirmația lui Fr Nietzsche potrivit căreia creația ar fi echivalentă cu un delir și ar semăna cu beția dionisiacă, nu este decât o frumoasă dar nevinovată metatoră care nu afirmă decât o parte din adevărul creației artistice.

Operele de artă nu sunt produsul hazardului ca act aleatoriu al unui simplu joc, cum afirma K. Gross, pentru că sensul nu poate fi depășit de intențiile ce-i premie. Intenționabilitatea creatorului nu este numai pur logică, ci și afectivă. Sensul unei opere nu este epuizat de intenția ei. Creația operei de artă este un act mult mai complex decât pare la prima vedere. De aici rezultă în mod cât se poate de clar că în procesul creației artistice intră în circulație toate componentele conștiinței creatorului: senzorialul, afectivul, raționalul, spontanul, conștientul etc.

Intensitatea spirituală cunoaște grade diferite de la creator la creator. Artistul trăiește perioade variabile ca intensitate în solicitarea compartimentelor personale și ale sae, dar totdeauna aceste funcții de bază au o pondere vibratorie față de omul comun pentru că forța lor latentă operează diferit nu numai de la om la om, ci și de la caz la caz.

În ceea ce privește cooperarea funcțiilor psihice, fiecare element păstrează o anumită particularitate și acuitate. În creația artistică senzorialul, afectivul și raționalul intervin mai degrabă în maniera unei sincreze decât într-o sinteză. În procesul de creație artistică, oricâtă independență ar avea a un moment dat sau a unul din componentele trinomialului amintit, o anumită structură sincretică tot se impune. Benedetto Croce a operat frecvent cu noțiunea de sinteză între sentiment și imagine.

Cu privire la structura monocratică a senzorialului, afectivului și raționalului în procesul creației artistice, esteticianul român Liviu Rusu preciza că din "eul original" tendința, sentimentul și senzația derivă, dar nu îl compun. Eul este considerat o potențialitate dinamică, originală, care îmbracă toate manifestările și toate aspectele vieții sufletești. Se schimbă ideea că, astfel, în procesele de creație artistică participarea variatelor compartimente ale conștiinței artistului este de o altă natură decât realitatea realizată pe calea unei componente numerice. Cele trei componente ale trinomialului spiritual au o dinamică și o independență relativă. Indiferent de ponderea lor, cele trei elemente nu sunt echivalente. Senzorialul rămâne capul de pod al spiritualității transfiguratoare, un fel de alfa și *quae non* al creației, cum scria T. Vianu. Dar procesul de fapt este dublu, când artistul trăiește în plan ideatic lumea, senzorialul capătă funcții revelatoare și se încarcă cu semnificații. În conștiința artistului senzorialul capătă de fapt, virtutea unui fond generic, în lipsa căruia intervenția altor elemente de fond ar devia sensul spre aria altor valori. Când artistul trăiește fizic, cu atât mai mult, lumea, senzorialul își amplifică potențialul spiritual, intervenția elementelor afective în creația artistică are ca sursă generică o anumită rezonanță umană a senzorialului. Bethoven, de exemplu, a continuat să creeze opere și după ce auzul său fusese afectat definitiv și senzația auditivă directă dispăruse. În această situație se înmulțesc posibilitățile schimbărilor compensatorii de substanță informațională care simțuri și apar complexe corelații simpatetice.

Lasând la o parte efuziunile sentimentale, artistul modern a trecut treptat prin momente cruciale de potențare și nuanțare a senzorialului, pentru a evoca apoi, tot mai intens, fie subteranele subconștiinței, fie luciditatea intelectului. Aducerea în prim-planul creației a intelectului, înseamnă a valoriza rațiunea umană, problemă complexă și cu multiple cauze.

Prima proces psihic de imaginație care participă intelectual la actul de creație este *fantezia*. La vechii greci *fantezia* desemna o forță interioară creatoare cu ajutorul căreia imaginea unui obiect putea fi evocată în absența acestuia, pe baza unor acte de percepție anterioare. În zilele noastre, mai ales în critica de artă, se are în vedere imaginația capricioasă a artistului nesupusă normelor. În concepția artiștilor imaginația are aproximativ aceeași semnificație cu *fantezia*. *Fantezia* este de fapt o funcție dinamică a spiritului uman, bazată pe reprezentări care depășesc cadrul intelectual, fiind adânc îmbinată cu fenomenele emotive și volitionale.

Rădăcinile *fanteziei* pornesc din straturile biologice ale organismului uman, dar aceasta este saturată și de informații, de cultură etc. Ea este într-o strânsă legătură cu percepția estetică. În construcția *fanteziei* un rol deosebit îl are *memoria*, pentru că, orice plasmuire se face cu elemente păstrate și aduse în realitate de memorie. În *fantezie* însă, rolul cel mai mare și mai important îl are gândirea, iar motorul propriu-zis îl are emotivitatea, căci ea determină jocul ideilor, dându-le căldură, în timp ce gândirea doar combină. *Fantezia* este, așadar, foarte apropiată de gândire. Inconștientul, preconsciousul și conștientul au un rol important în imaginație și *fantezie*. Născunța formativă care stă la baza plasmuirii este încă ancorată în straturile biologice ale conștiinței, iar elementele perceptive aparțin și memoriei.

În calea spre rezultatul final - opera de artă - un loc aparte îl are și *intuiția* care este un alt moment al cunoașterii. *Intuiția* îi este proprie descoperirea bruscă și instantanee a esențelor. Surprinderă sentimentelor pe calea *intuiției*, reprezintă principiul cognitiv specific al artei, în măsura în care creația artistică se

oprește totdeauna în pragul cunoașterii logice, analitice, explicite și discursive. B. Croce considera că intuiția se departajează de logică, devine independentă și înseamnă imaginație, percepție plus fantezie. El mai sublinia că activitatea intuitivă funcționează în măsura în care există percepție și fantezie. Picturală sau verbală, muzicală sau gestică, oricum ar fi descrisă sau denumită, expresia nu poate lipsi intuiției. În concluzie, a intuit înseamnă a exprima.

Intuiția este un fel de inspirație concentrată și are un rol deosebit de important în activitatea de creație artistică. Ea redă nemijlocit un sens sau o esențialitate care se deosebește de concept, dar este accesibilă unei analize conceptuale. Între intuiție și intelect există o legătură strânsă. Intuiția poate să existe fără intelect, dar în nici un caz conceptele nu pot exista fără o bază intuitivă. După Platon, intuiția este posibilă numai în stările de inspirație care se înrudesc îndeaproape cu stările de extaz mistic, proprii omului ales. Pe ea, considera Platon, se întemeiază atât cunoașterea adevărului cât și trăirea binei și frumosului. În epoca noastră E. Husserl va crea un sistem filosofic în care intuiției fenomenologice i se va fi acordat rolul principal. În acest sistem intuiția fenomenului, conceput ca un *noûmenon* în evoluție, este considerată ca un instrument de surprindere a esențelor a priori.

Indiferent de nuanțele și considerațiile filosofice, intuiția realizează completitudinea cunoașterii, nu trecând peste analiză, sinteză, cauzalitate și finalitate, ci prin ele, cu atenție la întrepătrunderea lor. Intuiția este rațională în știință, emotivă în artă și volitivă în etică, dar a percepe și interconexiunea binelui, adevărului și frumosului. Ca act rațional, intuiția surprinde esența valorii ca totalitate oferind-o conceptului. Intellectul este acela însă care dă formă și sens bazei intuitive. Materialul intuitiv se raționalizează, luând forma valorilor. Așadar, intuiția ca proces psihic, esențial actului de creație, va pune în evidență schema valorii, conturul ei cel mai vag, dar la desăvârșirea operei de artă va contribui și *invenția*.

În momentul invenției creatorul completează scheletul operei, ca suport al valorii cu noi elemente. Completarea se face fie spontan, fie reflexiv. De obicei în această etapă predomină reflecția și raționalitatea. Ca ordine, acest moment încheie creația valorii, îi definește conturul, rămânând doar turnarea ei într-o expresie comunicabilă. După acest moment urmează execuția propriu-zisă a operei. De-abia prin acest moment structurile ontice de tip artistic dobândesc valențe axiologice. Execuția înseamnă verificarea și validarea întregului efort, înseamnă apariția operei de artă.

4. Opera de artă

Opera de artă este o construcție sui generis ce rezultă dintr-un act de compoziție care dă naștere unei structuri particulare în care părțile sunt asamblate într-o totalitate sintetică. Opera de artă este un lucru material existent obiectiv, care primește sensuri prin intermediu. În estetică se disting două feluri de operă de artă: a) În anumite arte autorul este și executant; b) În alte arte creația de operă are mai multe etape de existență. În muzică, de exemplu, film și arhitectură, opera este și rezultatul unor activități productive non artistice. Mai există însă și alte sensuri, sau departajări care se fac pe linia existenței operei de artă și anume: opera ca rezultat a unei activități spirituale; opera ca ipseitate (esență proprie a unei existențe individuale), legată de o anumită geneză și de un sistem organic de exigențe. Opera mai poate fi înțeleasă însă și ca valoare. În viziunea fenomenologiei, valoarea înseamnă operă validată și intrată în spațiul axiologic. Valoarea operei de artă rezidă în cea mai mare parte, așa cum am mai subliniat, în nouitatea, autenticitatea și stilul în care aceasta se exprimă în spațiul axiologic.

Pentru ca opera de artă să fie validată în spațiul public este inevitabil ca aceasta să îndeplinească anumite condiții și să aibă anumite caracteristici. Conceptul de operă de artă presupune nu numai descoperirea, ci și valorizarea acesteia, intensitatea emoțională cu care se impune receptorului. O operă de artă are o

configurație, o expresie, care se încadrează într-o alcătuire generală și a cărei condiție o reprezintă încheierea armonică a părților. În afară de această caracteristică a armoniei părților, opera trebuie să aibă și un specific care rezidă în faptul că mijlocul este contactul creatorului cu publicul său, iar structura ei - purtătoare de semnificații - creează stările subiective corespunzătoare. Aceste reacții pe care le are publicul față de operă, au trecut întâi prin conștiința creatorului, au fost fixate într-un sistem de convenții și norme proprii genului de artă și apoi au intrat în conștiința publicului. Fiecare produs este o individualitate, chiar și atunci când artistul are mai multe opere cu aceeași temă. Aici se descompune o discuție mai largă care trebuie să scoată în evidență sensul noțiunilor de unicitate, serie, multiplecare și copie (succedaneu).

Imitații sau autentice, fiecare operă este singulară, este unică, adică are o ființă ce o diferențiază de celelalte, fără ca aceasta să fie neapărat o noutate absolută, ceea ce ar face-o incommunicabilă și neintegrabilă contextului existent.

Deși este o expresie singulară a individualității care concentrează în sine o substanță tipică, tocmai această situație îi permite operei o varietate de interpretări, care în estetică se traduc prin cuvântul polisemie. U.Eco atrăgea atenția că polisemia nu înseamnă ambiguitate. *Polisemia* este proprietatea operei de artă de a conține pentru contemplator mai multe nivele semantice, mai multe straturi de semnificații și sensuri, de a satisface mai multe straturi de cultură din societate, de a avea, cum spunea Blaga, mai multe accente axiologice. Pe de altă parte *polivalența* este capacitatea operei de artă de a fi receptivă ca valoare estetică, succesiv de mai multe generații, și de a fi redescoperită cu noi sentimente.

Aceste particularități sunt posibile pentru că opera de artă autentică creează un câmp larg de posibilități de apreciere, de existențe, de valori, de modele etc. Aceste caracteristici îi conferă un caracter reprezentativ și o funcționalitate estetică. Artă, în

acest caz, devine un semn al omului, care și îndeplinește un anumit rol pentru că are o *finalitate estetică*.

Deși aparent frumusețea produsă de artă nu pare a fi de ordinul necesității, dar faptul că a devenit o preocupare cu vechi rădăcini în istorie, artă este necesară și esențială. Hegel avea dreptate când spunea că tot ce este real este necesar, și tot ce este necesar, cu timpul devine real, fapt potrivit de minune la realitatea operei de artă. Când I.Kant afirma că artă este o finalitate fără scop, el nu făcea o simplă afirmație speculativă, lipsită de sens. În istorie necesitățile se împletesc cu întâmplările, ceea ce mai întâi apare ca o întâmplare, cu timpul aceasta devine necesitate. Opera de artă este o finalitate intrinsecă, dar și una extrinsecă, ea se definește ca o finalitate estetică expresă, și este cerută cu necesitate de omul modern care trăiește și în dimensiunile artei.

Finalitatea operei de artă este prefigurată de intenția estetică a acesteia, cea care determină nașterea operei de artă. Prin *intenție estetică* trebuie să înțelegem următoarele sensuri: a. *Ca moment genetic al operei* și ca rațiune a actului de a elabora opera, b. *Intenția estetică* este și un act de gândire, este un moment conceptual sau intuitiv, care orientează proiectul de restrucurare internă și care implică ideea alegerii mijloacelor de construcție, c. *Prin intenție estetică* înțelegem și principiul de organizare internă prin intermediul și din perspectiva căruia artistul își asumă un punct de vedere în planul său estetic de creație, d. *Intenția estetică* este și o realitate spirituală, care solicitând un dialog cu cadrul său de referință, unde să și imprimare viziunea și efectele. Într-o intenție artistică și valoarea operei de artă nu există un raport de determinare genetică. Nașterea operei de artă trece prin ideea estetică, care așa cum am mai văzut, devine primul instrument de realizare a acesteia. Sunt însă cunoscute și produse artistice născute din intenții nedecларate artistice, dar cu timpul pot dobândi valoare artistică și estetică. De asemenea, considerăm că simpla intenție, fără talent, nu înseamnă și realizare artistică, ori fără aceasta este imposibilă penetrarea

operei în spațiul axiologic. Sunt cunoscute și s tuții, nu puține la număr, când intențiile nu sunt totdeauna mărturisite în forme clare încă de la început. Ele, fie că se conturează pe parcursul devenirii în etape, fie sunt recunoscute ca opere de artă după ce au fost create.

În concluzie subliniem faptul că efectele estetice ale operei de artă, care în de finalitatea acesteia, sunt un parametru care definesc finalitatea operei de artă. Scopul operei este realizat de cele mai multe ori indirect și imprevizibil, dar aceasta numai în condițiile în care libertatea de creație, autonomia și responsabilitatea își pun amprenta pe opera de artă.

5. Concepția estetică de stil

Atât identitatea cât și diferențele dintre civilizații, specificul și varietatea valorilor, formele în care se exprimă comunitățile umane în genere sunt explicabile și prin viziunea pe care o au oamenii asupra existenței. Acest concept problemă, "viziunea", deși nu ocupă un loc prea important în analizele filosofice și estetice, exercită totuși o influență considerabilă în expresia umană. Conceptul în cauză, în esență, definește percepția pe care o au oamenii despre ceea ce sunt și ceea ce fac. De aceea, faptele de cultură și civilizație sunt puternic marcate de această viziune. Închegarea unei viziuni este un proces de lungă durată, nu numai la nivel de individ, ci mai ales al comunităților. Constituirea unei viziuni este un indicator de maturitate într-o cultură la care participă toate componentele vieții spirituale și materiale. Viziunea ar putea fi echivalentul originalității în planul creației și al vieții sociale.

a. *Viziunea în artă.* Se pare că cea mai reușită denumire și definiție a viziunii s-a închegat în limba germană prin cuvântul *Weltanschauung* apărut în jurul anului 1800 prin filosoful romantic german F.E. Schleiermacher. În această accepțiune *Weltanschauung* desemnează un ansamblu de cunoștințe despre gândirea, sentimentele, voia și comportamentul omului, despre experiență, cu alte cuvinte o imagine despre lume și existența

umană ca un tot conceptual. Totuși cuvântul *Weltanschauung* nu reușește decât o traducere aproximativă din limba germană. Traducerea de "concepție asupra lumii" este prea intelectuală, iar traducerea "viziune asupra lumii" nu este suficientă. Cuvântul *Weltanschauung* desemnează un mod de înțelegere globală de către individ asupra lumii și existenței sale din punctul de vedere al inteligenței, al afectivității și acțiunii. K. Jung admite că în acest sens general toată lumea are o anumită imagine asupra universului și lumii. În sens filosofic și estetic, cuvântul *Weltanschauung* a avut la unii autori ca M. Montaigne și Nietzsche, la unul în *Essuri*, la celălalt în *Aforisme*, înțelesul de doctrină coerentă care influențează și marchează creația și gândirea unei comunități. Uneori cuvântul *Weltanschauung* se folosește în literatură și filosofie pentru a desemna opera de ansamblu a unor pictori sau muzicieni, de exemplu, universul artistic al unui Jerome Bosch sau Bruegel cel Bătrân, al lui Rubens sau Rembrandt, universul muzical al lui Mozart sau Wagner. Acest cuvânt *Weltanschauung* cu siguranță, semnifică și stil, adică acea trăsătură profundă care îl definește pe un artist și în același timp ce se comunică de la un artist la altul sau de la o operă la alta. Stilul constituie un univers specific în care fiecare operă nouă poartă din ce în ce mai mult acest sigiliu sau pecete discretă și inconștientă. *Weltanschauung*-ul este, așadar, o viziune și o trăire care se exprimă în aceași timp prin particular și universal.

Paradoxul artei, într-adevăr, este acela că oricare creator, poet, pictor, sculptor, muzician etc, nu poate ridica contemplarea la o cotă superioară a genului decât prin ceea ce el are unic și inconfundabil.

Termenul viziune, asociat cu cel de origine germană *Weltanschauung*, alcătuiește o polisemie de natură să creeze uneori confuzii. De aceea, ne propunem să distingem sensurile de bază, mai ales pentru estetică. a) Conceptul de viziune are înainte de toate un sens propriu, acela de percepție a unui lucru de către organele de simț. În acest sens viziunea este actul prin care s-a făcut o reprezentare vizuală directă asupra unui obiect ca proces

psihofizic. În acest mod înregistrăm o reacție a retinei, un proces de comunicare a datelor către creier, o activitate cerebrală, o impresie psihică imediată în corespondență cu faptele psihice în care se produce integrarea senzației în percepție. Acest proces are un rol considerabil și în estetică. El este util pentru pictor, arhitect, muzician etc. Esența acestui proces este necesar de cunoscut, nu numai pentru artist, ci și pentru estetician, ca să înțeleagă actul de cunoaștere și efectele obținute de artist, mișcarea ochilor în contemplarea unui tablou, cunoașterea mecanismului vizionării și a legilor acesteia în scopul evitării teoriilor fanteziste datorate ignoranței. Dar această cunoaștere a mecanismului vizionării este necesară și pentru a evita confuzia conceptelor asupra culorilor, formelor sau perspectivelor.

În sens propriu, viziunea unui artist este diferită sau nu este identică cu viziunea unui pictor astigmatic și cu atât mai mult a unui pictor daltonist. Aceștia din urmă, deși sunt tot artiști, văd cu totul altfel lumile și culorile. Imaginile, și ca atare viziunea, sunt și mai ciudate atunci când artistul este atins de o boală precum dislopia, disnegalopsia sau dismorfofobia. b) Sensul figurat privește viziunea care apare ca o manieră personală de a percepe și înțelege realitatea dată. Sensul figurat scoate în evidență atitudinea mentală care intervine în realizarea unei opere, dar care nu modifică în nici un fel funcționarea organelor de simț. Această atitudine se instalează la nivelul percepției și nu al senzației, făcând să se remarce într-o operă un anumit punct sau zonă de interes afectiv. Un artist atrage atenția prin modul cum construiește opera, asupra unor culori sau aspecte ale formei. Sublimările de acest fel nu țin de capriciu, ci mai curând de personalitatea artistului, de modul său de a vedea.

Există însă și o viziune într-un sens cu totul figurat, când se spune că un artist vede în maniera culară, adică are felul lui de a scrie, portretiza sau de a compune, aceasta nu înseamnă că obiectul surprins fi dă o astfel de reprezentare, ci că el, artistul, raportează obiectul creației sale la un model mental, la o "matrice stilistică" proprie viziunii sale. În acest mod cuvântul viziune se

extinde asupra tuturor artelor, și în acest sens se poate vorbi de *viziunea pesimistă, optimistă, idealistă, nativă* etc. c) Conceptul de viziune are și un sens derivat, acela de reprezentare imaginară în afara realului perceput, dar în analogie cu sensul de percepție. În această accepțiune adjectivul corespunzător nu mai este "vizual", ci "vizionar".

Acest sens nou ne permite să spunem despre un artist că este un vizual prin capacitatea sa de a-și face cu mare ușurință imagini mentale clare despre ceva, însă el poate lucra și cu imagini obținute de la lucruri complete, real percepute; un vizual poate avea amintiri păstrate cu mare precizie și atât de bogate, încât să îi permită o creație complexă în absența obiectului.

Artistul sau poetul este vizionar, atunci când transfigurează, completează și îmbogățește realul prin puterea sa de imaginație. În lucrarea *Kunst der Farbe*, Johannes Itten invocă tipul de *pictor vizionar* diferit de tipul optic impresionist sau expresiv, prin aceea că el produce prin sensibilizarea sa forme și culori inexistente în informațiile furnizate de realitatea dată, ca exemplu fiind dat pictorul romantic, unde se poate vorbi de o *imaginație fără imagini*.

Uneori se ia sensul de viziune sau vizionar într-un sens *peiorativ*, când artistul este considerat o victimă a unei iluzii, uneori chiar patologice. În fapt noțiunile de viziune și vizionar indică o existență de reprezentare ca produs al unei inspirații, ca o realitate mentală, fără ca aceasta să se confunde cu o credință cronată. Aceste tipuri de reprezentare cumulează percepția reală, imaginația bogată, lanțul și logica, constituind împreună o mare sursă de inspirație artistică. Conceptul astfel apărut din viziune este stilul, care poate avea mai multe semnificații.

b) *Stilul ca manifestare social-culturală*. Când se folosește conceptul de *stil*, de obicei oamenii înțeleg o atitudine socială luată de un grup de oameni în exprimările lor concrete, în felul lor de a gândi, de a se îmbrăca, de a se hrăni, de a construi ceva, de a simți, etc. Aceste constatări elementare au stat la baza unei teorii care în secolele XIX și XX au constituit subiect de

dezbateri deopotrivă în filosofie și arte. Astfel, Leo Frobenius a elaborat concepții de *cerc cultural* - *Kulturkreis*, după care diferite forme ale culturii sunt caracteristice pentru segmente determinate ale vieții, că fiecare cultură cu forța ei de acțiune (*paideuma*) este un organism, o esențialitate independentă care parcurge anumite trepte ale vieții ca planta, animalul și omul. El este, așadar, adeptul unei morfologii a culturii de inspirație biologică, vorbind de un destin prin cultură, de prezența destinului în sensul devenirii culturii, idei care vor prefigura, mai târziu, la filosoful român Constantin Rădulescu-Motru, personalismul energic, energia, care va defini stilul unui popor, matricea sa stilistică.

Cum în aceeași manieră, romanticul Oswald Spengler în faimoasa sa lucrare, *Declinul Occidentului*, face o amplă construcție teoretică cu implicații profunde în istoria filosofiei, filosofia culturii, istoria artelor, estetică etc. Pe lângă multe alte idei care nu fac obiectul acestei lucrări, Spengler abordează și factorii determinanți care influențează matricea stilistică a unei culturi, idee ce va fi foarte utilă lui Lucian Blaga în construcția teoretică a cunoscutei sale lucrări *Trilogia culturii* (în special în *Orizont și stil și Spațiul mioritic*).

Încă în *Filosofia stilului*, lucrare apărută în 1924, Lucian Blaga anunța principalele probleme stilistice ale culturii, idei care îl continuau pe Spengler într-un plan superior și cu foarte multă originalitate. În *Orizont și stil*, o lucrare de maturitate cu o mare densitate de idei, Blaga pleacă de la tendința care se manifestă în literatura filosofică a vremii sale, de a aborda "*sentimentul spațiului și al timpului*" în filosofia culturii. Pe lângă faptul că analizează și definește acest sentiment, Blaga mai anunță și alți factori ai determinării stilistice manifestați în psihologia culturii ca: *năzuința formativă*, *accentul axiologic*, *legea nontransponibilității*, *matricea stilistică*.

În analiza istoriei artelor este de foarte mare actualitate și importanță luarea în considerare a factorilor stilistici analizați de filosoful român. O problemă analizată de Blaga care și azi este

actuală, este cea privind cauzele care diferențiază stilistic culturile. El face, de asemenea, în același context, o analiză a diferenței dintre Apolinic și Dionisiac, definește simbolurile caracteristice culturii antice, arabe, egiptene, chineze, rusești, românești etc. și buncințele ale culturii occidentale. Un accent aparte este pus pe spațiul mioritic, lucrare de așteptare în *Trilogia culturii*.

Analizând orizontul temporal, Blaga va sublinia că momentele timpului, ca orizont al inconștientului, nu se succed cu egalitate sau amorf, pe unul și același plan. Forma ce o ia timpul ca orizont inconștient, depinde în cele din urmă de accentul cu care inconștientul apasă asupra uneia din dimensiunile timpului. După acest accent sunt posibile, potrivit concepției lui Blaga, următoarele orizonturi temporale: timpul havuz, timpul cascade și timpul fluviu.

Timpul havuz este îndreptat, ne spune autorul, spre viitor și viitorului. I se atribuie o valoare exclusivă. Timpul cascade este îndreptat preponderent spre trecut. Acest timp are semnificația unei acumulate îndepărtări în raport cu un punct inițial. Prin natura acestui timp se ajunge la o fată porverire, degradare, destrămare, evident, a culturii și civilizației. Prin timpul fluviu, care are accentul pus pe prezentul permanent, se definește un mediu al unor realizări egale, simultan în mai multe domenii de creație, un mediu care cumulează toate creațiile și le face să circule simultan cu egală forță și influență. Acest timp fluviu, consideră Blaga, caracterizează în principal lumea europeană. Timpul fluviu reprezintă o curgere egală de elpe valoroase. În raport cu aceste forme pe care le ia timpul, Blaga analizează și atitudinea de tip axiologic pe care o ia individul în fața unor evenimente, și aceasta poate fi: *anabazică*, adică de înaintare în timp, *catabazică*, de retragere din timp sau din evenimente. Desigur, clasificarea de atitudine nu este rigidă, putându-se identifica în cultură și alte atitudini de accent axiologic.

c. *Stilul ca expresie artistică și estetică*. Înainte de abordarea acestei probleme este util să se clarifice câteva noțiuni

care, după modul cum se folosesc, și după sfera lor, pot crea confuzii în înțelegerea categoriei estetice de stil, cum ar fi *gust* și *manieră*, cât și relația lor cu stilul. Nu puțin sunt situațiile când unii esteticieni, artiști, și nu mai puțin omul neavizat confundă gustul estetic cu stilul. De aceea este utilă o sumară precizare a sensului general și a diferenței specifice a acestor termeni.

Prin *gust* înțelegem reacția spontană și evasireflexă exprimând plăcerea sau neplăcerea întâlnirii subiectului cu un obiect de artă (gustul în această ipostază, este, în fond, o atitudine care ține de psihologia socială, dar și de idealul estetic pe care îl au indivizii asupra a ceea ce ei consideră a avea conotații de ordin estetic. Gustul, așașar, trădează conștiința imediată de agreabil sau neagreabil. Se poate spune că tocmai această imediatitate, această spontanitate, tradusă în judecata de gust, așa cum considera Kant, dă măsura trăirii sincerității și profunzimii gustului, indiferent dacă această reacție spontană se va lansa în fața unui fenomen natural, social sau al unui obiect de artă.

În sens figurat, noțiunea de gust desemnează, pe de o parte, facultatea subiectivă, înăscută și perfectibilă de a judeca însușirile obiective ale unei opere de artă: pe de altă parte, exprimă tendințele și preferințele unei epoci, al unui grup social sau a unei persoane în materie de artă. Estetica, de la originile sale, a avut drept scop formarea gustului public pentru fenomenul artistic. Gustul scria Voltaire, se formează pe neașteptate la un popor, pentru că ia, puțin câte puțin din spiritul artiștilor. Termenul în discuție are și o conotație pedagogică, pentru că el se aplică simultan creației, educației, pentru care se stabilesc coduri și reguli; el se aplică și receptării care, de asemenea, comportă reguli, criterii și o cunoaștere a limbajului artistic. Gusturile oamenilor, mai ales în modă, cunosc o fenomenologie a imprevizibilului în care capriciile și nestatornicia sunt influențate și de valorile perene ale artei în formele cele mai subtile. Victor Hugo scria că "gustul, ca și geniul, este esențialmente divin, prin consecință el scapă de sub toate regulile generale". După Hegel, locul gustului este luat de cunoscător sau de expertul în materie

de artă. "Gustul nu implică propriu-zis cunoștințe tehnice de creație artistică. Cunoscătorul însă este un familiar al atelierelor, implicat în tehnici de observație și creație în specificul materialelor etc., dar el are tendința de a-și pierde spontanitatea receptării care este o calitate a omului de artă". (132, p. 799) În acest sens și M. Dufrenne afirma că "În general gustul exprimă subiectivitatea în ceea ce acesta are mai arbitrar și mai imperios, în inclinațiile și preferințele sale o psihanaliză existențială ar putea arăta, probabil, că fiecare alegere exprimă și confirmă o manieră unică de a fi în lume... Gustul poate orienta gusturile dar poate să meargă și împotriva lor... a avea gust înseamnă a fi capabil de judecată dincolo de prejudecăți și parti-pris-uri". (48, I, p. 119)

Un alt termen concurent la crearea confuziei asupra noțiunii de stil este cel de *manieră*. La origini termenul *manieră* desemna ceea ce se face cu mâinile, adică operația manuală. Prin alunecare de sens, ca a căpătat mai multe accepțiuni, intersectate uneori cu cea de stil. Prima întrebare în sens estetic a termenului de *manieră* a venit din artele plastice, însemnând mâna pictorului care determină maniera sa, adică modalitatea tehnică de a-și conduce actul de creație; de aceea, termenul de *manieră* nu se poate confunda cu cel de stil. Stilul se exprimă prin caracterele creației unui grup sau segment de populație pe o durată mai mare de timp, pe când maniera se referă la o tehnică proprie de creație a unei persoane sau a unui grup dintr-un curent artistic. Termenul *manieră* se întrebânțuiează mult în pictură, în muzică dar și în alte arte, desemnând ansamblul de procedee ritmice, armonice și melodice care îl definesc pe un compozitor sau interpret în mod particular. În artele literare se preteră termenului de *manieră* cel de stil sau stilistică. Maniera poate fi, de asemenea, și adjectiv peiorativ, însemnând ceva afectat, exagerat în copierea sau utilizarea unei tehnici, ori ceea ce accentuează în exces anumite trăsături stilistice sau formale. Maniera în această ultimă accepțiune indică, mai curând, lipsa sincerității și originalității în

expresie, înțeles care a creat curentul *manierist* în pictură și în genere în artele plastice

În abordarea manierismului un prim aspect care se impune a fi luat în considerare este cel privind cercetarea unui stil individual. Manierismul ca practică de supramaterializare nu este un stil personal. El exprimă tendința unui artist, al unor grupuri sau chiar a unei generații de a copia, de a imita sau combina în joacele de expresie create de alții, sau de a reproduce propria creație lărgă a se depăși stilistic. Mai mulți analiști ai acestui curent au văzut în manierism nu numai o perioadă în care maeștrii se imită pe ei înșiși, ci și un epigonat - imitarea marilor maeștri dispărui. Caracteristicile stării de spirit al acestei perioade constă în sentimentul epuizării mijloacelor de expresie, în febrilitatea căutărilor, sensibilitate sofisticată, tendința exagerată spre decorativ, pendularea dramatică între nervozitate, afecțiune și reverie.

În al doilea rând, în manierism trebuie văzută și creația în plan literar, ca o artă intelectualizată și prețioasă, orientată spre rafinamentul de salon, spre arabesc, forme complicate și asimetrice care pregătesc barocul. Manierismul ar putea fi supranumit și ca triumf al invențiunii, pentru că acesta "reprezintă tot ceea ce poate născoci mințile omenească, imaginația, și capriciul oricărei arte ..., dând formă unor invențiuni și născociri noi în orice privință: chenare sau ornamente pictate, sculptate sau arhitectonice, făcute din stuc, piatră, marmură, bronz, fier, aur, argint, lemn, abanos, fildeș și alte materiale, fie naturale, fie artificiale, ori închipuite prin culori sau ornamente; de asemenea tot felul de alcătuiți meșteșugite, cum ar fi fântânile, grădinile, logiile, săli, temple, palate, teatre, scene, construcții pentru serbări, mașini de război sau orice fel de alte lucruri - groțeschi, harpici, ghirande, cartușuri, almanahuri, sfere, forme geometrice simboluri, orgoli, himere, și câte mai câte" (156, p. 14-15).

Acest citat din Federico Zuccaro, *Ideea pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, Torino, 1607, întregit cu un alt citat dintr-un contemporan, Gian Paolo Lomazzo, *Ideea templului*

picturii, Milano, 1590, ne dau o imagine destul de edificatoare despre ceea ce era în esență manierismul; în această vizare manieristă "compoziția cuprinde următoarele părți: ordinea, așezarea în spațiu, compunerea chibzuită, subiectul, compoziția necesară, cea semnificativă simplă și cea semnificativă multiplă (...). Subiectul oferă ca temă bătălii, jafuri, bucurii, tristeți, ospețe, dezmățuri, virtuți, asalturi, spaimă, naufragii, minuni, jocuri, jerife (...). Compoziția necesară cuprinde practica de a compune clădiri, instrumente și alte lucruri asemănătoare" (156, p. 19).

În ceea ce privește raportul dintre artă și literatură - idee esențială în înțelegerea manierismului, discursul lui Lomazzo apare diferit în cele două tratate ale sale. În acest discurs apar trei definiții: în prima definiție, pictura apare ca o "mainuță a naturii", în cea de a doua, se spune că "arta întrece natura", iar în cea de a treia, se spune că pictorul încreșcă, ca și natura, folosind aceleași reguli (idee aristotelică).

Plecând de la afirmația arhitectului american Eiel Saarinen, potrivit căreia "stilul este rezultatul categoriei al căutării formei în orice civilizație" (120, p. 57), atunci stilul nu trebuie căutat numai în artă, ci în orice gen de creație, inclusiv în cea industrială. În acest sens, stilul este o generanizare colectivă a unor idealuri individuale, și de aceea nu ține numai de estetică și artă, ci este mai mult o derivație socială a conștientului estetic care cuprinde întreaga creație umană, materială, intelectuală și morală. Artă, ca mijloc de unire între oameni, nu mai este artă ci stil, adică difuziunea ei socială cu consecințele deingoare.

Când arta influențează stilistic celelalte domenii, înseamnă că valorile ei sunt apreciate și, în consecință, determină apariția unui stil. În acest sens, stilul ca atare, este atmosfera socială în care normele estetice trăiesc într-o unitate spațio-temporală congruentă cu celelalte creații umane. Stilul are o condiționare socială, dar își are originea și în individ, mai ales în acel "Supraom" (geniu) de care vorbea Fr Nietzsche.

Sunt epoci care nu au creat nici un stil, dar sunt și epoci care au creat chiar mai multe stiluri (Evul Mediu). În această privință se va insista în partea următoare asupra specificului câtorva stiluri din era noastră. Autorul acestei cărți aderă la ideea că istoria artei este și o istorie a stilurilor care merg în tandem cu celelalte procese materiale și spirituale pe toate zonele existenței umane din fiecare epocă istorică.

Într-o primă accepțiune în planul artei, stilul poate avea înțelesul de ansamblu de caractere formale individuale. Fina omul însuși cum spunea G. Buffon, stilul determină planul oricărei opere, organizarea ideilor acesteia într-o diegeză unică împreună cu folosirea simbolurilor și a limbajelor după reguli și coduri tipice creatorului, școli sau curentului artistic. Stilul face cadrul unui curent, ca o formă (din cele mai expresive) și devine formulă și canon, capabilă să oprească brusc metamorfoza căutărilor la acea formă exemplară. Cu această nouă formă se poate începe o nouă serie de metamorfoze și căutări. Acesta este principul stilurilor care tind să se coordoneze și să se stabilizeze la anumite calități formale pentru o perioadă oarecare.

Termenul *stil* are două accepțiuni diferite și contrare, pe de o parte este un *absolut* la care se ajunge, iar pe de altă parte este o *variabilă* în istorie. În primul sens stilul desemnează o calitate superioară a operei de artă, aceea care o face să scape timpului, un fel de valoare eternă, valabilă pentru totdeauna. Metaforic, stilul poate fi asemnat cu o linie de culme care unește două pante.

În concluzie, un stil este un ansamblu coerent de forme unite printr-o conveniență reciprocă în care armoniale se caută, se fac și se desfac în diversitate. În concluzie, ce este și ce constituie de fapt un stil? Elementele forme or care au o valoare de induc și care îi reprezintă vocabularul, repertoriul prins într-o sintaxă specifică. Un stil, așadar, este un sistem organic de forme care definesc specificul unei culturi ajunsă într-o fază matură a existenței sale.

BIBLIOGRAFIE

- 1 Achim, Ionel, Introducere în estetica industrială, Editura Științifică, București, 1968
- 2 Achței, Gheorghe, Frumosul dincolo de artă, Editura Meridiane, București, 1988
- 3 Acton, Mary, Learning to Look at Paintings, London - New-York, 1997
- 4 Alghacri, Dancu, Divina comedie, Editura Casa Școalelor, București, 1994
- 5 Andra, Petre, Despre ideal, Despre furtive Valori estetice și teonă empatiei, Editura Ankarom, Iași, 1996
- 6 Antal, Frederick, Clasicism și romantism, Editura Meridiane, București, 1971
- 7 Arbore, Grigore, Forma ca viziune, Editura Meridiane, București, 1984
- 8 Arbore, Grigore, Futurismul, Editura Meridiane, București, 1975
- 9 Aristotel, Poetica, Editura Academiei Române, București, 1965 (traducere din limba greacă)
- 10 Aristotel, Metafizica, Editura Academiei Române, București, 1965
- 11 Assunto, Rosario, Universul ca spectacol, Editura Meridiane, București, 1983
- 12 Assunto, Rosario, Scenariu despre artă, grădini și ghețari, Editura Meridiane, București, 1988
- 13 Auerbach, Erich, Mimesis, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967
- 14 Avermaete, Roger, Despre gust și culoare, Editura Meridiane, București, 1971
- 15 Baileșanu, Iorgu, Evul Mediu fantastic, Editura Meridiane, București, 1975

16. Baudelaire, Charles, *Curiozități estetice*, Editura Meridiane, București, 1971.
17. Bălcescu, Nicolae, *Românii supt Mihai-Voivod Viteazul*, Editura Albatros, București, 1973.
18. Bergson, Henry, *Teoria risului*, Editura Institutului European, Iași, 1995.
19. Bibici, Ion, *Arta suprarrealistă*, Editura Meridiane, București, 1973.
20. Blaga, Lucian, *Filosofia stilului*, Cultura Națională, 1924.
21. Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, ELU, București, 1969.
22. Boileau, Nicolas, *Arta poetică*, ESPLA., București, 1957 (traducere din limba franceză de Ionel Marinescu).
23. Bonard, A., *Civilizația greacă*, vol. I, II, Editura Științifică, București, 1967.
24. Brion, Marcel, *Arta abstractă*, Editura Meridiane, București, 1972.
25. Brion, Marcel, *Pictura romantică*, Editura Meridiane, București, 1972.
26. Burgos, Jean, *Imaginar și creație*, Editura Univers, București, 2003.
27. Carroll, Noel, *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001.
28. Cassou, Jean, *Panorama artelor plastice contemporane* 1,2, Editura Meridiane, București, 1971.
29. Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965.
30. Călinescu, George, *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
31. Cernino, Cernin, *Tratatul de pictură*, Editura Meridiane, București, 1977.
32. Cizek, Alexandru, *Antichitatea despre artele plastice*, Editura Meridiane, București, 1971.
33. Comarnescu, Petru, *Kalokagathon*, Editura Eminescu, București, 1985.
34. Comarnescu, Petru, *Confluente ale artei universale*, Editura Meridiane, București, 1972.
35. Constantin, Paul, *Mică enciclopedie de arhitectură, artă decorative și aplicative moderne*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977.
36. Comte-Sponville, André, *Le Miti d'Icar*, PUF, Paris, 1984.
37. Courthion, Pierre, *Curenți și tendințe în arta sec. XX*, Editura Meridiane, București, 1973.
38. Crainic, Nichifor, *Nostalgia Paradisului*, Editura Moldova, Iași, 1994.
39. Crețu, Iulian, *Inițiere în estetica produselor*, Editura Tehnică, București, 1973.
40. Crețulescu, Ioana, *Mutațiile realismului*, Editura Științifică, București, 1974.
41. Croce, Benedetto, *Estetica*, Editura Univers, București, 1971.
42. Căcioparu, Rodica, *Judecata între estetic și metafizic*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982.
43. Delvoye, Charles, *Arta bizantină*, vol. 1, 2, Editura Meridiane, București, 1976.
44. Dérivere, M., *La couleur*, PUF, Paris, 1964.
45. Dérivere, M., *L'Eclairage*, PUF, Paris, 1964.
46. Dolinescu, Margareta, *Parnasianismul*, Editura Univers, București, 1979.
47. Dorfler, Gillo, *Estetica mitului*, Editura Univers București, 1975 (traducere din limba italiană).
48. Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice*, Editura Meridiane, București, 1976 (traducere din limba franceză).
49. Dumitrescu, Zamfir, *Structuri geometrice, Structuri plastice*, Editura Meridiane, București, 1984.
50. Eliade, Mircea, *Aspects du Myth*, Galinard, Paris, 1963.
51. Faure, Elie, *Histoire de l'Art*, 1,2,3,4, le livre de Poche, Paris, 1965.
52. Fer, Eduard, *Solfège de la couleur*, Edition Dunod, Paris, 1962.

53. Fleming, William, Arte și idei, Editura Meridiane, București, 1983.
54. Focillon, Henri, Vie des Formes, PUF, Paris, 1964.
55. Galeffi, Romano, Investigações de estética, I, II, Salvador, Bahia, 1971.
56. Genette, Gerard, Relația estetică, Editura Univers, București, 2000.
57. Ghyka, Matila, C., Estetică și teoria artei, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
58. Gilbert, K.E., Kuhn, IL., Istoria esteticii, Editura Meridiane, București, 1972 (traducere din limba engleză).
59. Golban, Vasile, Estetica ceremonialului social în obiceiuri, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
60. Gombrich, Ernst, Artă și iluzie, Editura Meridiane, București, 1973 (traducere din limba engleză).
61. Grenier, Jean, Escuri asupra picturii contemporane, Editura Meridiane, București, 1972.
62. Guyau, Jean-Marie, Problemele esteticii contemporane, Editura Meridiane, București, 1990.
63. Hartmann, Nicolai, Estetica, Editura Univers, București, 1974.
64. Hegel, G.W.F., Prelegeri de estetică, vol. I, II, Editura Academiei Române, București, 1966.
65. Huisman, Denis, Patrin, George, L'Estetique industrielle, PUF, Paris, 1965.
66. Husar, Al., Izvoarele artei, Editura Meridiane, București, 1988.
67. Husar, Al., Ars longa, Editura Univers, București, 1980.
68. Husar, Al., Metapoetica, Editura Univers, București, 1983.
69. Ianoși, Ion, Estetica, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978.
70. Isac, Dumitru, Frumosul în filosofia clasică greacă, Editura Dacia, Cluj, 1970.

71. Jans, Robert, Experiință estetică și hermeneutică literară, Editura Univers, București, 1983.
72. Kagan, M.S., Morfologia artei, Editura Meridiane, București, 1979.
73. Kandinski, Wasily, Ecrits complets, tom I, II, III, Denvel - Gonthier, Paris, 1975.
74. Kant, Immanuel, Critica facultății de judecare, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
75. Klein, Robert, Forma și inteligibilul, 1,2, Editura Meridiane, București, 1977.
76. Knobler, Nathan, Dialogul vizual 1,2, Editura Meridiane, București, 1983.
77. Koestler, Arthur, The Act of Creation, A. Laurel Edition, New-York, 1964.
78. L'Abbe, Du Bos, Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture, vol. I, part. I, sections 1,3,5,40,50.
79. Lavelle, Louis, Traité des valeurs, vol. I, PUF, Paris, 1951.
80. Le Corbusier, Bucuriile esențiale, Editura Meridiane, București, 1971.
81. Leon-Tellu, Francisco, Jose, La Estetica y la Filosofia del arte en Espana - en el siglo XX, tomo I, Imp. Milagro, 1983.
82. Liiceanu, Gabriel, Tragicul, o fenomenologie a limitei și depășirii, Editura Univers, București, 1975.
83. Lipps, Theodor, Estetica. Bazele esteticii 1,2, Editura Meridiane, București, 1987.
84. Lipps, Theodor, Estetica, Editura Meridiane, București, 1987.
85. Lipps, Theodor, Estetica. Contemplarea estetică și artele plastice 1,2, Editura Meridiane, București, 1987.
86. Lucie-Smith, Edward, Movements in Art since 1945, Thames, and Hudson, London, 1969.
87. Lurçat, André, Formes, compositions et lois d'harmonie, vol. I, II, III, PUF, Paris, 1955.

88. Maltese, Corrado, Mesaj și obiect estetic, Editura Meridiane, București, 1976.
89. Marino, Adrian, Dictionar de idei literare, I, A - Z, Editura Meridiane, București, 1982.
90. Marpargo-Tagliabue, G., Estetica contemporană, Editura Meridiane, București, 1978.
91. Mașek, Victor Ernest, Mărturia artei, Editura Academiei Române, București, 1972.
92. Mașek, Victor Ernest, Artă și matematică, Editura Politică, București, 1972.
93. Melieson, Marcel, Arhitectura modernă, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975.
94. Moșanu, Titus, Morfologia artei moderne, Editura Meridiane, București, 1973.
95. Moles, Abraham, Artă și calculator, Editura Meridiane, București, 1974.
96. Mongis, H., Heidegger et la Critique de la Notion de Valeur, La Haye, 1976.
97. Muller, Joseph-Emile, Artă modernă, Editura Științifică, București, 1963.
98. Munteanu, Romul, Clasicism și baroc, Editura Univers, București, 1983.
99. Nanu, Adina, Artă, stil, costum, Editura Meridiane, București, 1976.
100. Naukkarinen, Ossi, Art and Beyond, Publisher IIAE, Lahti, 1995.
101. Nenitescu, Ștefan, I., Istoria artei ca filosofie a istoriei, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985.
102. Nistor, Mihai, Intuiția estetică la Bergson, Editura Căntec, Iași, 1998.
103. Panofsky, Erwin, Artă și semnificație, Editura Meridiane, București, 1980.
104. Papu, Edgar, Barocul ca tip de existență, Editura Minerva, București, 1977.
105. Pareyson, Luigi, Estetica. Teoria formativității, Editura Univers, București, 1977.
106. Pareyson, Luigi, Estetica, teoria formativității, Editura Univers, București, 1977.
107. Pavel, Amelia, Expresionismul și premisele sale, Editura Meridiane, București, 1978.
108. Păstrăguș, Mihai, Aesthetics and Axiology, Editura Canova, Iași, 1999.
109. Petrescu, Paul, Motive decorative celebre, Editura Meridiane, București, 1971.
110. Petrișor, Marcel, Curente estetice contemporane, Editura Univers, București, 1972.
111. Platon, Opere, vol. V, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.
112. Pleșu, Andrei, Călătorii în lumea formelor, Editura Meridiane, București, 1974.
113. Plotin, Eneade I, II, Editura IRI, București, 2003.
114. Pouivet, R., L'Ontologie de l'oeuvre de l'art, Ed. J. Chambon, Paris, 2000.
115. Read, Herbert, Originile formei în artă, Editura Univers, București, 1971.
116. Riegl, Alois, Istoria artei ca istorie a stilurilor, Editura Meridiane, București, 1998.
117. Rosenkranz, Karl, O estetică a urâtului, Editura Meridiane, București, 1984.
118. Rosset, C., L'Esthétique de Schopenhauer, Paris, 1985.
119. Rusu, Liviu, Logica transului, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.
120. Saarinen, Eliel, Search for Form in Art and Architecture, New-York, 1995.
121. Sandrail, Marcel, Înțelepciunea formelor, Editura Meridiane, București, 1983.
122. Santayana, George, The Sense of Beauty, The Modern Library, New-York, 1955.
123. Sartre, J.-P., L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1940.
124. Sartre, J.-P., L'Imagination, PUF, Paris, 1950.
125. Săhleanu, Victor, Artă rece și găința fierbinte, Editura Cartea Românească, București.

126. Săsărman, Funcțiune, spațiu, arhitectură, Editura Meridiane, București, 1979.
127. Schiller, Scrieri estetice, Editura Univers, București, 1981.
128. Schopenhauer, A., Le Monde comme volonté et comme représentation, PUF, Paris, 1966.
129. Smeu, Grigore, Sensuri ale frumosului în estetica românească, Editura Academiei Române, București, 1969.
130. Sobeski, Michal, Arta exotică, 1,2, Editura Meridiane, București, 1975.
131. Sonea, V., Palade L., Iliescu, Ana-Felicia, Arboricultură ornamentală și arhitectură peisageră, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.
132. Souriau, Etienne, Vocabulaire d'esthétique, P.U.F., Paris, 1993.
133. Souriau, Etienne, La correspondance des arts, Paris, 1947.
134. Stoichiță, Victor, Pontormo și manierismul, Editura Meridiane, București, 1978.
135. Stolnitz, Jerome, Aesthetics, University of Rochester, London, 1972.
136. Strihan, Andrei, Le pouvoir du comique, Tel-Aviv, 1979.
137. Taine, Hippolyte, Filosofia artei, Editura Enciclopedică Română, București, 1973.
138. Tatarkiewicz, Wladyslaw, Istoria esteticii, vol. 1, 2, 3, 4, Editura Meridiane, București, 1978 (traducere din limba franceză).
139. Tănase, Alexandru, Introducere în filosofia culturii, Editura Științifică, București, 1968.
140. Tschudi, Madsen, S., Art Nouveau, Editura Meridiane, București, 1977.
141. Valéry, P., Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică, Editura Univers, București, 1989.
142. Vătășianu, Virgil, Istoria artei europene, I Epocă medie, EDP, București, 1968.
143. Venturi, Lionello, Istoria criticii de artă, Editura Univers, București, 1970.
144. Vianu, Tudor, Despre stil și artă literară, Editura Tineretului, București, 1957.
145. Vianu, Tudor, Estetica, Editura pentru literatură, București, 1968.
146. Volkelt, Johannes, Estetica tragicului, Editura Univers, București, 1978.
147. Zaharia, D.N., Estetica postmodernă, I, Editura Dosoftei, Iași, 2002.
148. Zalis, Henri, Estetica imperfecției, Editura Facla, Timișuara, 1979.
149. ***, Aesthetics in Practice, Lahti, Finland, 1995.
150. ***, Enciclopedia franceză, texte alese, Editura Minerva, București, 1976.
151. ***, Estetica, Editura Academiei, București, 1983.
152. ***, Estetică, informatică, programare, Editura Științifică, București, 1972.
153. ***, Funcțiune și formă, Editura Meridiane, București, 1989.
154. ***, IXth International Congress of Aesthetics", Dubrovnik, 1980.
155. ***, Lexicon ilustrat de arhitectură modernă, Editura Tehnică, București, 1972.
156. ***, Manierism, artă, teorie, Editura Meridiane, București, 1982 (traducere din limba italiană).
157. ***, Proceedings of the VIIth International Congress of Aesthetics, Bucharest, 1972.